الأستاذ الدكتور مصطفى بن العربي سلوي

صحوة الفراشات:
قراءة في
قضايا السرد النسائي المغربي المعاصر

صحوة الفراشات:

قراءة في السرد النسائي المغربي المعاصر

منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية
جامعة محمد الأول/ وجدة رقم:**2011/14**
سلسلة بحوث ودراسات رقم: **2011/04**

صحوة الفراشات:
قراءة في قضايا السرد النسائي المغربي المعاصر

تأليف: الأستاذ الدكتور مصطفى بن العربي سلوي

رقم الإيداع القانوني:

2948Mo2011

الطبعة الثالثة: **1441هـ/2020م**

3

إهـــــــــداء

لا يمكنني أن أتصور نفسي كائنا خارج كينونة المرأة.

إلى كل النساء في جميع أنحاء المعمور.

إلى النساء المغربيات وهن يصنعن التحول.

إلى المبدعات المغربيات اللواتي آمَنَّ بقدسية الكتابة.

إلى الفراشات الجميلات.. الساحرات..

إلى شكل الفراشة.. وبوح الفراشة..

إلى كل الفراشات التي انكسرت أجنحتها،

وتلك التي أصرت على مواصلة التحليق...

لتبقى الفراشة تطير وتطير وتطير ولا ...

أهدي هذه القراءة، في انتظار قراءة نماذج أخرى من كتابة المرأة المغربي...

مصطفى بن العربي سلوي

مُقَدِّمَة

ينبلج الحرف الأنثوي من رماد قديم قدم إشعال النار في الحطب المأخوذ من شجرة جذورها منحوتة من أقدام امرأة قديمة، وأغصانها ضفائر أميرة أسطورة، وثمارها من مختلف الأحجام والألوان تزهر، على غير عادة كل الثمار، مرات في السنة. تنبلج كلمات الأنثى من تلك الرحم التي خرج منها عباقرة الفكر وجهابذة البلاغة وأساطين الفصاحة؛ تلك الرحم التي ظلت في أوج خصوبتها ولم يحدث أن أصيبت في زمن من الأزمنة بالعقم أو التخلف عن العطاء. إنها الرحم الولود التي تمنح الحياة لكل الكائنات؛ إذ يكفي أن تنفخ في صلبها زفيرا صامتا، فتعطيك كلمات مجلجلة يرتعد لسماعها الرعد ويخفت لجلال نورها وميض البرق.

ثم ينبلج النص الأنثوي، في الشعر كما في النثر، من جناحي فراشة صغيرة جميلة تحلق في الفضاء الرحب، وهي تفرّ من أيْدٍ صغيرة ناعمة لأطفال صغار يركضون خلفها، يلاحقونها لأجل الظفر بجناحيها الصغيرين. وينبلج الخطاب الأنثوي من كتابة قديمة ممحوة نقش النساخ القدامى حروفها على صدر الزمن المرِّ الذي آمن، ذات كتابة، بسفر التحولات وقصيدة التحولات وزمن التحولات.

لقد ظلت المرأة إلى زمن قريب موضوعا يكتب عنه الرجال؛ يقلبونه على أوجه كثيرة، ومنهم من كان يتباهى برسوخ قلمه وعلو كعبه ورباطة جأشه في مخاطبة النساء وسبر أغوار الأنثى. لم يكن لهذه الأخيرة الحق في أن تتحدث باسم أحاسيسها ومشاعرها، أو تعبر عن مكنونات هذه الذات التي ظلت تشكو التهميش والضياع والاستغلال حتى من أقرب الناس إليها رحِما ومودة. كل ما كان عليها أن تقوم بها هو الظهور بالمظهر الذي يرتضيه لها صانع ألعابها؛ ذلك الرجل الواقف خلف الستارة، الممسك بالخيوط المشدودة إلى دميتها الخشبية المتآكلة الأطراف، يميلها ذات اليمين وذات الشمال، وفي كل مرة هو الذي يتحدث باسمها ويبكي وينتحب بدلا عنها،

ويضحك ويفرح بالنيابة عنها. كل شيء كان يقوم به الآخرون مكان هذا الكائن الجميل الجاثم غَيْظُهُ تحت الرماد.

وفي زمن التحولات، انبعثت الأنثى من قلب مكلوم يلملم جراحه، يصنع من دمائها مدادا يختزنه داخل محبرة سحرية عجيبة، يحرص على الاحتفاظ بها، ويبحث عن وريقات من أي طينة كانت؛ ليكتب عليها تاريخ عذاباته ومآسيه وانهزاماته التي دخلت بها الأنثى زمن التحولات؛ تلك التحولات التي ستحيل الغضب حِلْماً والانهزام انتصارا، والعذاب فرحة متواصلة الأعراس. لم يكن للأنثى أن تنتقل من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار لولا سفر التحولات الذي قرأته وآمنت بما يحتويه من معتقدات ووصفات سحرية تحيل كل شيء إلى ضده. ولم يكن للأنثى أن تنال الذي نالته لولا إيمانها بأن الذي ينقل الكائن من صورة إلى أخرى إنما هو إيمان هذا الكائن بذاته الغارقة في الوجود الممتد من حياة حواء وآدم إلى آخر صورة يلتقطها زوجان سعيدان بعيد زواجهما الأول.

وحين آلت الأمور إلى الأنثى، وصارت تكتب عن نفسها بنفسها؛ لم تعد تترك المبادرة للآخرين الذين كانوا بالأمس يكتبون باسمها ويقولون كل شيء، حتى موتَها على صفحات أشعارهم، بالنيابة عنها. لقد صار من حقها الحديث عن جسدها كما ترغب وتحس هي، لا كما يرغب ويحس الرجل. وفي الوقت ذاته عملت المرأة على أنْ تَتَحَدَّثَ عن الرجل، الذي كان بالأمس يحتكر الكلمة لنفسه دون أن يَبْسُطَ لها في مجلسه، وتُصَوِّرَهُ كما كانت دوما تتمنى أن تراه؛ حتّى وهي قَبيعة قصائده الشعرية العمودية منها والسطرية ونصوصه السردية الطويلة منها والقصيرة.

غير أن هذا الحديث عن الرجل بلسان الأنثى لم يكن ليأخذ طابع الاستطالة واحتكار الكلمة؛ كما كان الشأن لدى الرجل المبدع الذي كان وقتَها يَخْضَعُ لناموس المجتمع وسلطة الأعراف والتقاليد، بلِ اتَّخَذَ سبيل النظر إلى الرجل على أساس أنه تلك الذات الجميلة التي تحتاج إليها الأنثى وتُكَمِّلُ وجودَها الفاعلَ بوجود الرجل في صورته المتناهية الكمال. ذلك بأن المرأة لا ترغب في الانتهاء إلى رجل سلبي لا خير

فيه، وهو عكس ما كان الرجل يرمي إليه في كتاباته، إذ عمل دوما على إبراز الأنثى في صورة الكائن الضعيف الذي لا حول له ولا قوة إلا بوجود الرجل/ السَّيِّدِ.

هكذا تحدثت شهرزاد الجديدة عن شهريار في صورتيه الأسطورية القديمة والواقعية الحديثة. فهي لا تخشى على نفسها من جبروت شهريار الذي يتهدد الأنثى بالموت، وهي بالمثل لا تخشى على معين كلماتها من النضوب، إذ استطاعت، بسبب ما كابدته طوال سنوات الصمت الرهيب، أن تراكم بين جملة من التجارب التي خولت لها الاستواء على النهر الخالد في تاريخه الفرعوني العظيم عظمة الأهرام؛ الشيء الذي منحها سلطة امتلاك أصل الكلمات وينبوع الكتابة من شلالها الأول في أعلى الجبل إلى ينبوعها الصغير في أقصى السفح. إنها الكتابة بصيغة المؤنث تنبلج في ليل يأذن صُبْحُهُ بالتَّحوّلات العجيبة التي تحيل كلَّ شيءٍ إلى النقيض؛ بما في ذلك الأسماء والأشياء، والأمكنة والأزمنة، وأساليب العيش والتفكير.

لقد جاءت الأنثى لتؤسس لكتابة جديدة من شأنها أن تَخْرُجَ إلى السطح بعلاقات إنسانية جديدة وقواعد أخرى للفعل التواصلي قائمة على أساس معرفة الآخر والاقتراب منه إلى حدِّ الذوبان في شخصه؛ ذلك الذوبان التي تنمحي فيه كل الحدود بين الأجناس والأفعال وأشكال الوجود. وهذا ما جعل كتابة الأنثى تتخذ بُعْداً لا عهد لأحد به من قبل.

ومن هنا أيضا يَبْطُلُ كلُّ رأي يسلب هذه الكتابة خصوصياتها سواء على مستوى الأشكال أو المضامين أو القضايا أو ذلك الروح الخفي الذي يسري في أوصال الكلمات ويشُدُّ بعْضَها إلى بعض. إنها الكتابة بصيغة المؤنث في أبهى تجلياتها؛ تلك التجليات النابعة من بقايا رماد تركته المرأة نائما في حضنها، إبّان الهزيمة؛ وها هي اليوم تُخْرِجُهُ وتَنْفُخُ فيه شيئا من قَبَسِها المتوهج؛ فينتقل الرماد من لونه الداكن الدال على الموت والبرودة القاتلة إلى لون برتقالي يتوهج بالحُمْرَةِ الدافئة الحُبْلى بروح الحياة والمسْكونة بالتغيير والتحولات. ولا أحد بعد هذا يمكنه أن يوقف هذا السَّيْلَ الجارف من الإحساسات والمشاعر والرؤى التي تؤسس لكتابة المرأة ورؤيتها الجديدة للحياة

والناس من حولها. لقد جاءت كتابة الأنثى لتضع حدّاً لكل أشكال الزّيف التي كانت تمارسها الكتابة السابقة؛ تلك التي تحدَّثَتْ بلسان المرأة.

تقول وفاء مليح في (حكاية الكراكيز)[1]: "الصمتُ ولا شيءَ غير الصمتِ يَعُمُّ المكانَ. الظلامُ ينشُرُ سوادَهُ، يجثُمُ بقسوةٍ على قاعةِ المسرح. على الخشبة تتوزَّعُ بعضُ الأجسام جالسةً القُرْفُصاء. الانكسار العميق يظهر جليّاً على قسمات تلك الوجوه الباهتة. الحزن الطاغي زاد اللَّوْحَةَ عُمْقاً. بعد وُجومٍ وتفكيرٍ، تَمَلْمَلَ رئيسُ الكراكيز. اتَّجَهَت له كُلُّ الأنْظارِ مُحَدِّقَةً بلهفةٍ محمومةٍ كأنَّها تقول له: أنْقِذْنا من صَمْتِنا، مِنْ حُرْقَتِنا وضياعِنا..."[2]. فجاء جواب رئيس الكراكيز الذي يعني فيما يعنيه الرجل/ المجتمع المتحكِّم في مصير المرأة والنساء بعامة: "أعلمُ أنكم مَلَلْتُم لعبة الكراكيز، تعِبْتُم من الخيوطِ التي تشُدُّكُم وتحرِّكُكُم مُنَفِّدينَ إرادةَ الآخرين.. مصيرُكم بين أيديكم وحرِّيتُكُم أنتم صانعوها...! ألا تريدون صُنْعَ حياتكم...!؟ ألا تريدون التَّحَرُّرَ...!؟ إن أحلامَكُم تُغْتأ ما دمتم مشدودين إلى تلك الخيوطِ...!؟"[3].

ثم تضيف: "تحرَّروا من تلك الخيوط لتَقوموا بأدوارِكُم بدون مساعدة أحدٍ يلعبُ لُعْبَتَهُ وراء سِتار الكواليس؛ يُحرِّكُكُم ويتكلَّمُ على لسانكم. أتكَلَّمُ وأعْلَمُ أنَّ حديثي يضيعُ وقد تعيه بعض الآذان. أُصارِحَكُم بشيءٍ؛ أنا حزينٌ لكنّي غيرُ يائسٍ. سأظَلُّ وراءَكُمْ حتّى تنفجِرَ تلك القُوَّةُ الكامِنَةُ في أجسادِكُم؛ لأنّي واثِقٌ أنكم تستطيعون الحركَةَ بدون خيوطٍ. يعودُ الصمتُ مرةً اخرى يُخَيِّمُ من جديد، ويبقى الحُلُمُ بدون كلماتٍ. حُلُمُ الكراكيز بالتَّمثيل بعيدا عن تلك الخيوطِ التي تَتَحَكَّمُ في مَصائرِهِم.. لحظاتُ صمْتٍ ترْسُمُ أمامَهُم لوحةَ الضَّياعِ وفُقْدان الهُوِيَّةِ. الجُرْحُ يَنْزِفُ بدون توقُّفٍ.. ليتمكَّن الأطفالُ من مشاهدة أحلامِهِم البريئة، يُجسِّدُها عالَمٌ بريءٌ، عالَمٌ

---

[1] – اعترافات رجل وقح: وفاء مليح، ص. 131–134. والكراكيز هنا هن النساء أو المرأة بصفة عامة.

[2] – اعترافات رجل وقح، ص. 131.

[3] – المصدر نفسه، ص. 131.

خالٍ من الزّيف والتّلوُّثِ.. بإمكانِ الحُلُمِ أن يتحقَّقَ لو نفضْنا الرَّمادَ الجاثِمَ على جماجِمِنا..."[1].

غَيْرَ أنَّ شيْئاً مِنْ هذا لم يَحْدُثْ بَعْدُ إلى غاية انتهاءِ وفاء مليح من كتابة هذه السطور في مجموعتها القصصية (بدون...)؛ ذلك بِأنَّ آخِرَ خَمْسَةِ أسْطُرٍ في المجموعة كتبتها وفاء مليح جاءتْ لتُكَرِّسَ النموذجَ المعْهودَ وَالتَّبَعِيَّة القديمةَ القاتلة التي تُصادِرُ أحلامَ النساء، وزغاريد النساء، بل حتى حفنة الهواء في صدور النساء؛ لتقول: "بعيدا في رُكْنٍ ما، اِنْزوى العجوز لائذاً بالصَّمْتِ يُهَدْهِدُ حُلُمَهُ، لكنَّ الحُلم توقَّفَ. يطْلَعُ النّهارُ لِيُرْفَعَ السِّتارُ. تبدأ الخيانةُ، تتحرَّكُ الكراكيزُ؛ تُحَرِّكُها أيْدٍ خفيَّة عن طريق خيوطٍ مشدودةٍ. تتعالى ضَحَكاتُ الأطفالِ وينتهي العرْضُ. يُسْدَلُ السِّتارُ لِتَتِمَّ الخيانَةُ بصمْتٍ، والصَّمْتُ لا يبوحُ..."[2]. فلأجل هذا وغيره جاءت كتابة الأنثى لتقدِّم أمام الملأ صورة أخرى لما يُمْكِنُ أن تكون عليه العلاقات، وَما يُمْكِنُ أَنْ يَكونَ عَلَيْهِ الْكَوْنُ في انطلاقته الجديدة بضمير المؤنث.

ويأتي هذا الكتاب في (قضايا السرد النسائي المغربي المعاصر) ليقف عند جملة من الرؤى التي طلعت بها كتابة الأنثى على صفحة المجتمع المغربي بخاصة والعربي بصفة عامة، في ظل التحولات وَالْحِراكِ الاجتماعي والسياسي الذي صار عنوانا لحياة الإنسان في اتصاله مع نفسه وتواصله مع الآخر في شتّى تجليّاته؛ سواء تعلق الأمر بالأرواح أم الذوات أم الأشياء. لقد امتلأ كأس الأنثى بالقدر الكافي الذي جعله يتدفق في كل ناحية؛ غير أن هذا التدفق لم يكن ليغرق كل شيء ويأتي على الأخضر واليابس، بقدر ما كان تدفقا راشدا؛ وكأن المرأة كانت في أفق انتظار نفسها وهي تقرأ واقعها الجديد في فنجان إحدى الْعَرّافاتِ الْغَجَريّات؛ لذلك عَرَفَتْ كيف تُحَضِّرُ له بالشكل الذي يضمن لها إيصال صوتها إلى الآخر، وبالتالي حَمْلِ هذا الآخر على أن يَثِقَ في تصوراتها وأطروحاتها الجديدة.

---

[1] – بدون... : وفاء مليح، ص. 134.

[2] – المصدر نفسه، ص. 134.

لقد حاولت كثير من الدراسات التي تناولت أدب المرأة بالمغرب بعامة، والسرد النسائي المغربي بصفة خاصة الوقوف عند جملة من القضايا التي احتفلت بها كتابة الأنثى وهي تحكي عن نفسها. وهي نفسُها، في كثير من الأحوال، القضايا التي سنتناولها بالدرس ضمن مباحث وفصول هذا الكتاب. إلا أن الذي وجب التنبيه عليه، هو أننا تناولنا هذه القضايا بمنطق ورؤية أخرى غير تلك التي وقفنا عليها ضمن ما سبق من دراسات؛ إنها الرؤية التي تنطلق من كون الأنثى جاءت لتؤسس فعلا تواصليا جديدا؛ تنظر من خلاله إلى الذوات والأشياء نظرة استكشافية تعيد إليها قدسيتها ومكانتها التي أوصت بها جميع العقائد السماوية.

وتأتي موضوعة الصمت على رأس القضايا التي عملت الأنثى على الانطلاق منها في كل ما طرحته من أسئلة وما ركبته من جسور التحول والانتقال نحو الآخر. لقد انتبهت المرأة إلى أن القضية التي كانت عقدة في انهزامها وتراجعها أمام الرجل، هي نفسها القضية التي بمقدورها أن تكون فاتحة انتصاراتها وتفوقها وانتقالها من مستوى المنهزم المندحر إلى مستوى المنتصر المتسامي. وفي إثر هذه القضية الأم طرحت الأنثى مجموعة من القضايا كلها من جنس المسكوت عنه؛ أي أنها ترتبط بالصمت في واحد من تجلياته الكثيرة. فبالإضافة إلى موضوعة الاعتداء الجنسي على القاصرين وهتك عرضهم، وقفت المرأة طويلا عند قضايا أخرى شائكة كالتحرش الجنسي، والشذوذ الجنسي لدى الرجل والمرأة، والدعارة عند الطرفين المذكر والمؤنث، وقضية السحر والشعوذة والكهانة والعرافة، وقضية الفقر والقهر والاضطهاد الذي تعرضت له المرأة طوال سنين الصمت، وغير ذلك من القضايا التي لم تألف الكتابة السردية الرجالية التعامل معها إلا فيما عرفناه من حدود لدى بعض الساردين. ويبقى القاسم المشترك بين جميع هذه الموضوعات التي عالجتها المرأة الساردة أنها موضوعات من قبيل المسكوت عنه، وقد أثيرت لأجل فضح ما تتسبب فيه بالنسبة للذات والمجتمع معا. ولعل مليكة مستظرف أحسنت التعبير حين قررت أن تنشر، من خلال روايتها (جراح الروح والجسد)، غسيلَها المتَّسِخَ على مرأى الجميع؛ حتى يرى الناس جميعا فظاعة ما يتخبطون فيه من رذيلة.

إنهم لا يرون سوى الواجهة الملمعة الجميلة، ولم يعمل أحد من قبل على دعوتهم للولوج داخل هذا المجتمع. لقد تولى الرجال الكتابة منذ زمن بعيد، وكانوا ينهضون، خلال كل سنوات الكتابة التي عاشوها وعايشوها، بجملة من الموضوعات منها الشائك ومنها العادي. وكان الموضوع السياسي أكثر هذه الموضوعات التي شغلت بال السرد بصيغة المذكر، بالإضافة إلى قضايا أخرى اجتماعية عادية، لم تكن لتخرج عن المألوف على مستوى الطرح، سواء في المشرق أم في المغرب. وحين آلت ريشة الكتابة إلى المرأة، انطلقت من ذاتها جاعلة من قضاياها ومشاكلها وآمالها وآلامها نقطة الانطلاق في كل مشروع كتابة. ذلك بأن الكتابة التي لا تنطلق من عذابات الذات ومكابداتها ومواكبتها لما يَحْدُثُ، لا يمكن أن تحقق المقاصد المرجوة منها.

وعلى هذا الأساس خرجت الكتابة بصيغة المؤنث مواكِبَةً معايِشَةً للذي يَحْدُثُ؛ أي أنها كتابة تتفاعل مع نفسها أولا، ومع الذات ثانيا، ثم تتفاعل بعد ذلك مع الآخر في شخص المتلقي الذي شكَّلَ، قبل زمن الكتابة، أُفْقَ انتظارها. ولم يكن للرجل أن يطرح جملة من قضايا المرأة التي لن يُحْسِنَ الحديث عنها سوى المرأة التي بمقدورها معايشتها عن قرب؛ والقرب هنا يُفَسَّرُ بالجانب النفسي كما يُفَسَّرُ بالجانب المادي الكامن في العلاقات التي تربط المرأة بذلك الموضوع أو بتَجَلٍّ من تجلياته. ومن هنا، كان لابد للمرأة أن تكتب عن نفسها بنفسها، وأن تتحدث عن قضاياها بلغتها التي ستكون فاعلة في بلوغ فكر المتلقي المهتم بمصير الأنثى ومكانتها في المجتمع.

وتبقى قضية اكتشاف الذات وحديث المرأة عن جسدها بلغتها الخاصة من أهم القضايا التي بنتْ عليها الأنثى الساردة أغلب الموضوعات التي خاضت فيها. وقد توسلت في ذلك بجملة من الأدوات والإجراءات والرؤى التي مكنتها، إلى حَدٍّ بعيد، من بناء طرح حسن متآلف متجانس، لا يمكن أن يغادر القارئ إلا وقد أقنعَهُ بمشروعية الكتابة في هذه القضية أو تلك. وقد سبقت الإشارة إلى أن المرأة التي كتبت عن معايشة ومواكبة، انطلقت من رؤية قبلية هي تلك التي عانت منها في سنوات الصمت والقهر التي ظلت خلالها حبيسة صوتها المبحوح وأنفاسها المكتومة

التي لا يمكن أن تتعدى حدود الشفاه اليابسة يبوس الأرض التي لم تلثمها قطرات السماء من زمن بعيد.

ولم أكن لأخوض في قضايا السرد النسائي المعاصر دون تحديد جملة من الرؤى المنهجية التي ستمكِّنُ من بلوغ المقاصد المرجوة؛ لذلك اخترت أن يكون الجانب التطبيقي المعالج للنصوص والمجموعات القصصية هو المنطلق لاستنباط الأحكام والقوانين التي حاولت المرأة تأسيس مشروعيتها في قصصها. واخترت فيما اخترت الوقوف عنده نماذج قصصية لكل من وفاء مليح ولطيفة لبصير وسعاد رغاي ومليكة نجيب ومليكة مستظرف وفاتحة مرشيد، وحليمة زين العابدين، بالإضافة إلى قيدومة الكتابة السردية المغربية خناتة بنونة. كما احتجت خلال الدراسة التطبيقية التي طالت مجموعات هؤلاء الساردات الوقوف عند نصوص من مجموعات أخرى لكل من فاطمة بوزيان والزهرة الرميج ولطيفة باقا وزهور كرام وليلى أبو زيد وغيرهن من الساردات.

لقد جاء هذا الكتاب ليعكس، إلى الحد الأبعد، صورةَ أو صُوَّرَ الكتابة لدى أكبر عدد من الساردات المغربيات المعاصرات؛ وذلك من خلال القضايا التي طرحنَها أو تلك التي تكررت عند بعضهن.

ويبقى هذا الكتاب مجرد رؤية أولية في المشهد السردي المغربي الذي تعكسه كتابة الأنثى ولمسات الأنثى واللغة التي تتقنها الأنثى. ولابد، بعد كل هذا، من لفت الانتباه إلى أن قراءة نظرات هذا الكتاب لا يمكن أن تستقيم دون الوقوف عند النصوص والمجموعات السردية في صورتها الكلية؛ إذ هي القمينة بوضع يدنا على التشخيص السليم لحال المجتمع المغربي.

ولا بد بعد كل هذا من الإشارة إلى أن آخر عهد لي بالتأليف الأكاديمي يعود إلى عام 2004، وهي السنة التي أصدرت فيها كتابي (عتبات النص: المفهوم والموقعية والوظائف). ثم انشغلت بعد ذلك، وطوال هذه الفترة، بالتأليف التربوي في شقه

المتصل بالكتاب المدرسي. والحق أنها كانت تجربة جمَّةَ الفوائد؛ مكنتني من الوقوف على جملة من خبايا الكتابة للطفل في مختلف مراحله العمرية الأولى.

وتأتي العودة إلى التأليف الأكاديمي بهذا الكتاب في موضوعات السرد النسائي المغربي المعاصر؛ وهو الموضوع الذي شُغِفْتُ به فترة من الزمن، وصاحبته وصاحبني إلى درجة أنني كنت أقضي جُلَّ أوقاتي بين هؤلاء الساردات؛ أُنْصِتُ إلى أصواتهم، وأواكب تجاربَهُم، وأحاول قدر المستطاع أن أحِسَّ النارَ التي اكتوين بها في وقت من أوقات سلطة الآخر وجبروته. وكم كنتُ شديد التعلق بهذه الكتابة؛ لما تنطوي عليه من فوائد وغايات، غَيَّبَتْها بعض الدراسات والمقالات التي حاولت، فيما كان يحضُرُهُ مؤلفوها من ندوات وأيامَ دراسيَّة بالجامعات المغربية، الكشف عن بعض أسرار هذه الكتابة.

ولا أريد أن أختم سطور هذه المقدمة دون أن أتقدم بجميل عبارات الشكر إلى أخي الفاضل الأستاذ بنيونس السراجي، وأخي العزيز الأستاذ عبد الكريم العرابي؛ اللذين جلبا لي كثيرا من المجموعات القصصية التي كنت في أمسِّ الحاجة إليها، ولم تكن مكتبتي المغربية تتوافر عليها. كما لا يفوتني أن أشكر أخي الفاضل الأستاذ الدكتور نور الدين الموادن، عميد كلية الآداب والعلوم الإنسانية بوجدة، على ما خَصَّ به حركة النشر بالكلية من اهتمام ومتابعة؛ بوآها مكانةً سامية وأعادا إليها التوهج الذي كان، بالإضافة إلى حرصه الشديد على أن تبلغ الكلية شأوها في مجال البحث العلمي والتأليف الأكاديمي اللذين ظلاّ مقياس التفاضل بين المؤسسات العلمية داخل المملكة العزيزة وخارجها..

الأستاذ الدكتور مصطفى بن العربي سلوي

وجدة، في: 16 يونيو 2011

القسم الأول: قراءة في نماذج سردية

المبحث الأول

الكتابة بين جنسين: المعينات والموضوعات

يقتضي النظر بعين العدل على الجنسين: الرجل والمرأة الاهتمام بجميع القضايا والحقوق السياسية والاقتصادية والبيئية والاجتماعية والأدبية التي تهمّ هذا الطرف أو ذاك. ولعل الورشات الدستورية العظمى التي فتحها المغرب في الآونة الأخيرة، بالإضافة إلى افتتاح المغرب، منذ بداية الألفية الثالثة، على شؤون المرأة وحاجياتها الحياتية؛ بغية الانتقال بها من حال المستهلك السالب المتفرج على ما يحدُثُ، إلى حال المنتج المشارك في تنمية البلاد؛ كل هذا وغيره جعل المرأة في طبعتها المطلة على القرن الواحد والعشرين، في صورة العنصر الفاعل المتفاعل مع قضايا مجتمعه، الذي لا مجال إلى مواصلة الوصاية عليه ووضعه، كل مرة، موضع القاصر الذي يحتاج، كلما تغَيَّبَ أو أخطأ أو أضاع شيئا ثمينا أو احتاج إلى ضرورة من ضرورات الحياة والمجتمع، إلى وِلِيِّ أمره الذي اعتاد أن يوافق له أو يُوَقِّعَ بدلا عنه أو غير ذلك مما نفعله عادة مع أطفالنا.

من هنا جاءت الحاجة الماسّة إلى (كتابة نسائية) وصوت نسائي ووجود نسائي، إلى جانب كتابة رجالية وصوت رجالي ووجود رجالي. ذلك بأن في وجود الصوتين والكتابتين، تنمحي هذه الفروقات الجنسية التي اعتدنا الوقوف عندها كلما تحدثنا عن المرأة أو قضية من قضاياها. فالمرأة صِنْوُ الرجل، كلاهما يحتاج إلى الآخر، والمجتمع ككل في حاجة ماسة إلى سماع الصوتين: صوت الرجل وصوت المرأة، كما أنه في حاجة أَمَسّ إلى قراءة الكتابتين معا؛ كتابة المرأة وكتابة الرجل.

لقد مرَّتْ عقود طويلة من الزمن لا يسمع فيها المجتمع سوى صوت واحد هو صوت الرجل الذي يتحدث عن نفسه، ويتحدث أيضا، إذا وجد إلى ذلك سببا، عن المرأة. غير أن هذا الحديث الذكوري عن المرأة لن يكون إلا من زاويته هو وقناعته وثقافته الذكورية المتوارثة. لم يحدُثْ مرة إذن أنْ سُمِحَ للمرأة بأن تتحدث عن نفسها بنفسها، وتُبْلِغَ الآخر موقفها من الحياة والناس، ويرتفع صوتُها، كما ترتفع أصوات كثير من المخلوقات في الكون، ليحكي للآخرين عما تريده هذه المرأة وهي النصف الثاني في المجتمع. كما لم يحدُثْ مرةً أن أخذت المرأة الكلمة لتتحدث وتكتب عن الآخر/ الرجل الذي كان بالأمس يتحدث ويكتب عنها.

من هنا إذن صارت الحاجة ماسة إلى سماع هذا الصوت والاستماع إليه، والجلوس ساعات طوال لقراءة مكنونات هذا الكائن الملائكي؛ تلك المكنونات المتوارية خلف صمت دام عقوداً وأجيالا وقروناً. الأمر إذن لا يتعلق ببذخ في الكتابة أو تعويض عن نقص؛ وإنما هي الحاجة الماسة إلى هذا الشكل من الكتابة؛ الكتابة النسائية التي وجب أن تحمل هذا النعت وتفتخر به أيَّما افتخار، مادام لا يشكل أي قدْحٍ في وجود صاحباته أو ثقافتهن، ولا يصنفهن أو يصنف أدبهن ضمن خانة بعينها. فالأدب أدب سواء كتبته المرأة أم جاء بقلم الرجل، غير أن خصوصيات هذه الكتابة ونبشها في كثير من قضايا الماضي و(طابوهات) المجتمع، هو الذي يُحَتِّمُ أن تُنْعَتَ هذه الكتابة بـ (النسائية)؛ حِفْظاً لحقها في نهضة المجتمع وتقدمه وانتقاله من صورة إلى صورة جديدة.

إن ما كتبته المرأة وما عرَّتْه من ممارسات هو الذي كان، إلى جانب أمور أخرى، سببا في جانب من (الحِراك) الاجتماعي الذي شهده العقد الأول من الألفية الثالثة بالمغرب، ومن هنا لا اختيار لأحد في أن لا تحوز هذه الكتابة حقَّها، وتُنْعَتَ بـ (النسائية)؛ لربطها بضميرها المتَيَقِّظ على الدوام. إنها قيمة مضافة في الأدب الذي تنتمي إليه، ولولا هذه الكتابة ما كان للمجتمع المغربي أن يكون على الصورة التي

يظهر عليها اليوم ويحاول كثير من الأشقاء استنساخ نموذجه، أو على الأقل الاستفادة مما قام عليه من أسباب وعلل.

لقد استطاع الأدب المغربي، خلال جميع مراحل تواجده، في القديم أم في العصر الحديث، أن يعالج مختلف موضوعات الكتابة التي تتصل بحياة الإنسان والمجتمع. وسواء تعلق الأمر بالشعر أم بالنثر، فإن الأدب المغربي ظل مواكبا لتطلعات الإنسان المغربي والعربي على حد سواء، انطلاقا من الرؤى التي اعتنقها المبدعون المغاربة وهم يكتبون القصيد أو يبنون صرح عوالمهم الروائية أو القصصية أو المسرحية. ومن هنا أمكن القول بأن الأدب المغربي استطاع، على مر الحقب، أن يؤسس لنفسه خصوصيته المغربية التي تجعل منه أدبا ينظر بعينين: عين تراقب ما يحدث في المغرب والعالم العربي والإسلامي من حوله، وعين ثانية تطل على القارة الأوروبية وتحاول قدر المستطاع التأثر بما يَجِدُّ هنالك من نظريات ورؤى. وهذا ما جعل الأدب المغربي أدبا طافحا بالصور الجديدة التي قلما نقرأها في الآداب العربية الأخرى كما هو الحال في مصر أو لبنان أو سوريا أو فلسطين أو الجزائر أو غير ذلك من البلاد العربية.

والمطلع على ما أبدعه الفكر المبدع المغربي في مختلف الأجناس الإبداعية الحديثة، سيلاحظ أن الإنتاج الشعري الحديث يحتل المرتبة الأولى بـ (1271 مجموعة شعرية)، تتلوه الرواية بـ (620 رواية)، ثم القصة القصيرة بـ (460 قصة قصيرة، ثم المسرح بـ (250 مسرحية). والذي يهمنا من هذا الكم الهائل من الإبداع الذي يجعل المغرب في مقدمة الأقطار المغاربية قبل تونس والجزائر وليبيا وموريتانيا، هو الإنتاج السردي المتعلق بكل من الرواية والقصة والقصة القصيرة والقصة القصيرة جدا. وهذا يعني أننا حين نتحدث عن الكتابة السردية المغربية الحديثة، فنحن نتحدث عن أربعة أنماط من الكتابة، هي: الرواية والقصة والقصة القصيرة والقصة القصيرة جدا؛ هذا النمط الأخير الذي بدأ يشق طريقة وسط الإبداعات المغربية السردية المعاصرة.

ومما تجدر الإشارة إليه أن حديثنا مرة أخرى عن السرد المغربي المعاصر هو حديث عن نوعين من الكتابة السردية:

- الكتابة السردية الرجالية المتقدمة في الظهور.
- الكتابة السردية النسائية التي جاءت تتويجا لمعاناة المرأة المغربية.

وبالرغم من أن كلا من الكتابة النسائية والكتابة الرجالية عايشتا مختلف القضايا التي يحياها الإنسان المغربي داخل مجتمعه، إلا أن لكل واحدة من الكتابتين خصوصياتها ومميزاتها التي تضمن لها توحدها وتميزها. لهذا لا يمكن أن نتحدث عن الكتابة السردية المغربية بعامة دون أن نميز بين هذين النمطين. ومهما حاولت الكاتبات المغربيات إبعاد هذا النعت (النسائية) عن أدبهن، إلا أن الأمر يتصل فعلا بخصوصية تفرض الحديث عن كتابتين ونمطين من الإبداع، سواء على مستوى الموضوعات أم الأشكال أم المقاصد أم المحركات أم المعينات.

وإذا كانت الكتابة الرجالية قد تقدمت على الكتابة النسائية بردح من الزمن، وعاصرت مجموعة من قضايا المجتمع المغربي؛ خاصة القضية الوطنية التي اتصلت بإخراج المستعمر الفرنسي وتحرير البلاد والإنسان من ربقته، فإن الكتابة النسائية تأخرت في الظهور، لتعانق بدورها مجموعة أخرى من القضايا؛ منها ما اشتركت فيه مع السارد الرجل، ومنها ما انفردت به الكاتبة المغربية الأنثى. ويمكن القول بأن الكتابة النسائية استطاعت، بفعل إرادة مبدعاتها، أن تحرق المراحل وأن تورِّثَ الأدب المغربي مجموعة من القوالب الفنية الجميلة والرائقة التي لولاها ما تمكن الأدب المغربي من الإطلالة على مجموعة من الموضوعات الاجتماعية والسياسية والفكرية وغيرها.

وإذا كنا قد أفردنا السرد النسائي المغربي بمجموعة من الدراسات؛ وقفنا فيها عند أهم خصوصيات الكتابة النسائية المغربية في هذا الجنس الإبداعي الذي هو الرواية والقصة والقصة القصيرة والقصة القصيرة جدا، فإننا سنخصص بعضا مما سنقف عنده في هذه الدراسة للإطلالة على خصوصيات السرد المغربي الرجالي؛ انطلاقا من موضوعات هذا النوع من الكتابة وأشكاله ومقاصده والدواعي أو المحركات التي حملت الرجل على الكتابة.

1)- معينات الكتابة لدى الرجل:

لا يمكننا الحديث عن معينات لنوع من الكتابة كما هو الحال بالنسبة للكتابة الرجالية، بالرغم من أننا يمكننا أن نتحدث عن معينات أو محركات الكتابة المتعلقة بنص من النصوص الأدبية أو تجربة من التجارب الإبداعية؛ كأن نتساءل مثلا: ما الدواعي/ العلل التي كانت من وراء كتابة هذا النص؟ أما أن نتحدث عن معينات عامة لنوع من الكتابة، فهذا من الأمور التي لا يمكن الحسم في تحديدها بصورة قطعية.

وبالرغم من كل هذا، يمكننا أن نقول بأن معينات الكتابة لدى الرجل نوعان كبيران:

- الحاجة الماسة للتعبير عن خلجات النفس وحاجياتها المادية والمعنوية.
- الحاجة الماسة للتعبير عن حاجات المجتمع ومتطلباته، انطلاقا من القاعدة التي فرضت أن يكون الأديب مرآة لمجتمعه.

من هنا، تكون معينات الكتابة الرجالية: ذاتية وموضوعية. ففي الوقت الذي تتعلق فيه المعينات الذاتية بالنفس المبدعة الكاتبة، تتعلق المعينات الموضوعية بحاجات المجتمع وضرورة تمثيله وعرض طلباته وتناقضاته التي يطمح أن يتجاوزها من خلال فضحها ونشر (غسيلها) على الملأ.

ذلك بأن المبدع، سواء كان رجلا أم امرأة، إنسان عضو داخل المجتمع؛ يتألم لآلام المجتمع، ويفرح لأفراحه؛ لهذا لا يمكن أن نتحدث عن أدب خارج رغبات المجتمع والذات التي تؤلف نسيج هذا المجتمع. لقد ذكرنا غير ما مرة بأننا جميعا نتفاعل مع قضايا المجتمع، وبما أننا لسنا جميعا على مستوى واحد فيما يتصل بالطبيعة والفطرة الإبداعية، فإننا نُوكِلُ أمرَ التعبير عن قضايانا الحياتية الذاتية والمجتمعية إلى هذا الرجل الذي يسمى تارة الشاعر، وتارة الروائي، وتارة القاص، وتارة المسرحي، وغير ذلك من أصناف الفنون التي بمقدورها أن تنقل لنا، عن طريق الذات المبدعة الفنانة، صورة من من صور المجتمع. ومن هنا يكون المبدع (الروائي والقصاص

والشاعر والمسرحي والنحات والرسام والراقص والموسيقي...) هو تلك القناة التي تمر منها قضايا المجتمع؛ لتختمر وتخرج بعد ذلك في قالب إبداعي فني جميل؛ يدفع القارئ إلى التحول والتغيير، بعد المتعة والتسلية والاستفادة.

وإذا كنا قد أثرنا الحديث في هذا العنوان عن معينات الكتابة الإبداعية الرجالية، فذلك لأن حديثنا عن معينات الكتابة النسائية له مغزى آخر يختلف عما عليه الحال لدى الرجل. فالمرأة هي الأخرى تلتقي مع الرجل في المعينات السالفة الذكر، إلا أنها تزيد عليه مجموعة أخرى من المحركات والمعينات التي يمكن أن تصبح خصوصية من خصوصيات الكتابة النسائية، وهو الأمر الذي لا نعثر عليه لدى الرجل؛ كما سيأتي بيان ذلك.

ولا بد هنا من الإشارة إلى أمر فني آخر لا يقل أهمية عن جانب اللغة، وهو مرتبط بها أشد الارتباط؛ إنه نضوب الجانب الفني التخييلي في السرد النسائي المغربي المعاصر. وقد سبقت الإشارة إلى أن هذا النضوب لا يتعلق بضعف أو نقص في جانب الآلة الفنية التخييلية لدى المرأة الكاتبة، بقدر ما إن هذا الغياب والضمور يُفَسَّرانِ بترك المكان لظهور خصوصية بارزة من خصوصيات السرد النسائي المغربي المعاصر؛ وهي خصوصية (المعايشة) و(المواكبة) التي تجعل الإبداع مرتبطا مشدودا إلى الواقع؛ واقع الشخصيات وواقعية الأحداث والمواقف والصور المعروضة على القارئ.

لقد استطاعت المرأة أن تنقل قضايا مجتمعها إلى القارئ بمنظار وعين من تعايش الأحداث وتواكبها، وتعرف الشخصيات معرفة قريبة جدا؛ بمعنى أن الحضور الواقعي قوي في الكتابة السردية النسائية على جانب العنصر الخيالي الفني الذي يبقى باهتا باردا في هذه الكتابات. وبالرغم من هذا النضوب الملاحظ، استضاع العنر الفني الجمالي/ التخييلي أن يحافظ على مكانته داخل هذه الكتابة؛ إذ يُحِسُّ القارئ، وهو يتابع مصير أبطال وبطلات القصص، بجمالية أخرى غير مرئية ولا محسوسة تستحوذ على كيانه وتلُفُّهُ من كل ناحية.

لقد ضَحَّتْ الساردة المغربية بالجانب التخييلي لصالح الحضور الواقعي، مع الاحتفاظ بالمِسْحَةِ الجمالية التي تَحْفِرُ لتفسها مكانا في سُوَّيْداء القلب، دون حاجة إلى التخييل والمجاز والصورة. إنها جمالية التعبير المصنوعة في (مَشْتَلِ) اللغة التي أحْسَنَتِ الساردة توظيفها والتعامل معها؛ على أساس أنها لسان حال شخصياتها، وجسرهم في التواصل مع الآخر. إن الذي انتبهت إليه الكاتبة المغربية في توظيف اللغة، في مستواها الجمالي الرائق، هو استعمال اللغة بمفهوم (اللسان) وليس اللغة في صورتها الأدبية البليغة التي دأب المبدعون التعبير بها.

كما تجب الإشارة إلى أمر آخر لا يقل أهمية عن سابقه، وهو ميل الكاتبة المغربية إلى نوع من الوصف، هو الوصف السارد، عرفت كيف تملأ من خلاله الفراغ المسَجَّلَ على مستوى عنصر التخييل الغائب أو الظاهر بشكل باهت بارد. فإذا كان الوصف، كما سبقت الإشارة إلى أقسامه في دراسة سابقة، ثلاثة أصناف: وصف عارض، وسارد، ومالئ للفراغات؛ فإن الملاحظ هيمنة النوع الثاني على الكتابة السردية النسائية المغربية، انطلاقا من قدرة هذا النوع الثاني على الجمع، في الوقت ذاته، بين توالي الأحداث وديناميتها غير المنقطعة، والوصف الذي يقدِّمُ بين يدي القارئ الأمكنة والشخصيات وسيرورة الوقائع من حال إلى حال.

من هنا، يمكن القول بأن المرأة الكاتبة عوَّضَتْ ذبول الجوانب التخييلية في كتابتها، وهي التي جاءت استجابة لضرورة من ضرورات الكتابة هي فسح المجال للواقعية والمواكبة والمعايشة، من خلال تأهيل اللغة لوظيفة زائدة عن وظيفتها التي هي الإبلاغ والتواصل، وهي الدلالة انطلاقا من مجرد نوعية الاستعمال، بالإضافة إلى مكون الوصف الذي اطَّرَدَ داخل هذه الكتابة بشكل يَصْعُبُ فيه على القارئ أن يميز الوصف عن الحكي. فإذا كانت العادة أو القاعدة تقتضي أن يتوقف السرد/ الحكي حين يبدأ الوصف، الوصف العارض خاصة، فإن الأمر بخلاف ذلك في الوصف السارد الذي لا يُلْغي بقاء الحكي مستمرا منسابا بشكل متناسب والمشاهد الوصفية المعروضة على القارئ.

فهذه واحدة أخرى من خصوصيات الكتابة بصيغة المؤنث التي تفرقها عما يوجد لدى الرجل الذي انتصرت في كتاباته السردية الجوانب التخييلية ومكون الوصف في مرتبته الأولى (الوصف العارض)؛ الشيء الذي يترك المجال واسعا لظهور المِسْحَةْ الجمالية الفنية. ومن هنا، تفترق الكتابة الرجالية عن الكتابة النسائية في أن هذه الأخيرة يغلُبُ عليها سلطان العقل، ولو إن كثيرين يظنون العكس ويتعجبون من حكم كهذا، الذي يكمن في سيطرة هاجس القضية على موضوع والغاية من الكتابة. في حين أن كتابة الرجل، في أكثر الأحوال، تخرج عادية غير مُوَجَّهَةٍ بقضية أو أمر، وليس الأمر كذلك لدى المرأة التي تساوي لديها الكتابة الحياة.

2)- معينات الكتابة لدى المرأة:

لا بد من الإشارة ابتداء إلى أن الكتابة النسائية كتابة معايِشَةٌ؛ بمعنى أنها مصاحِبَةٌ، بعكس الكتابة الرجالية التي، بالرغم من معايشتها هي الأخرى لكثير مما يحدث، إلا أنها تظل في أكثر الأحيان كتابة مُتَخَيَّلَة. ومن هنا أمكن القول بأن الكتابة الرجالية التي لا يمكن أن نتحدث فيها عن معيِّنات، فالكتابة النسائية هي كتابة نابعة من حاجة؛ حاجة المرأة إلى التحرر وتجديد الوجود والحياة. الكتابة لدى المرأة بهذا المفهوم تساوي، كما هو الحال في (ألف ليلة وليلة) وحال (شهرزاد) مع الملك (شهريار)، الحياة أو استمرار هذه الحياة.

لقد مالت المرأة نحو الكتابة؛ لأن في هذه الكتابة تحقيقا للذات التي ظلت ردحا من الزمن تعيش في الظل تحت جنح الليل الذي هو الرجل وجميع الذين نصبوا أنفسهم، بحق أو بغير حق، أوصياء على المرأة؛ هذا الكائن الملائكي الذي ألهمهم نار الشوق التي حملتهم على كتابة أروع ما كتبوه من نصوص شعرية أو نثرية. فالمرأة اختارت، ذات كتابة، أن تكتب؛ حين أحست بأن الكتابة وحدَها هي التي ستضمن لها حقها وتجعله بين يديها، وتمكنها، من ثَمَّ، من الاستمرار في الوجود بشكل مختلف عن ذاك الذي كان من قبل.

ومما يؤكد الذي نذهب إليه من المرأة المبدعة، حين مارست فعل الكتابة، إنما مارسته لحاجة خاصة تتعلق بالذات أولا– ذات المرأة– وبعد ذلك بالمجتمع بجميع مكوناته؛ أنها تنطلق في كتابتها من الواقع المعيش الذي مرت منه هذه الذات المعذبة. فالقارئ لمختلف الروايات والقصص التي كتبتها المرأة المبدعة المغربية يجزم غير مخطئ، بأن تلك الكتابات صادرة عن حياة حقيقية وواقع معيش عانت منه المرأة/ القلم التي تكتب وتستعيد الجحيم الذي كانت ضيفة بداخله ذات يوم.

وهذه واحدة من أهم خصوصيات الكتابة النسائية، وهي خصوصية الكتابة من منطلق الحاجة إلى شيء؛ الشيء الذي لا نجده عند الرجل الذي يكتب هو الآخر لحاجة؛ غير أنها الحاجة التي يقتسمها الرجل مع الجميع. وسواء كتب الرجل أم لم يكتب، فإن الأمر لا يعدو أن يكون ممارسة إبداعية. أما عند المرأة، فالكتابة شيء خطير جدا، وليست مجرد رغبة في مشاركة الرجل في الإبداع. وهنا يكمن الفرق بين الكتابتين: كلتاهما تؤسس للفعل الإبداعي، إلا أن كتابة الرجل تؤسس لهذا الفعل من منطلق فني وجمالي ينطوي على رغبة في تغيير المجتمع والسير به إلى ما هو أفضل، في حين أن الكتابة النسائية تؤسس للفعل نفسه، ولكن من منطلق أن الكتابة أساس وجود الذات التي تمارس ذلك الفعل.

إن وجود المرأة مرهون بممارسة فعل الكتابة، وكل تخلف عن هذا الفعل، يعني موت هذه المرأة؛ سواء الموت التاريخي الذي يفيد الاسترجاع المتصل بمختلف ما حدث، أم الموت الاستباقي الذي يعني الحرمان من كل ما سيأتي. وقد فطنت المرأة لكل هذا حين اختارت أن تمارس فعل الكتابة إنسانةً وأديبةً وشاهدةً على العصر الذي تعيشه وذاك الذي سبق أن عاشته. ومن هنا يتبين بأن فعل الكتابة لدى المرأة يختلف عن ذاك الذي يمارسه الرجل، الشيء الذي يزيد في تأكيد قناعة وصف كتابة المرأة بـ (الكتابة النسائية) أو (الأدب النسائي)؛ لأن هذا النعت يمنح المرأة مكانة تجعل من أدبها أدبا متميِّزا بكل المقاييس

3)- موضوعات الكتابة السردية بين جنسين:

لا تخرج موضوعات الكتابة السردية المغربية عن باقي موضوعات الكتابة السردية التي يمارسها الإنسان في كل زمان ومكان. إلا أن هنالك مجموعة من الخصوصيات التي تميز الكتابة السردية بالمغرب، لدى الرجال والنساء، وهي خصوصيات ترتبط بالإنسان كما ترتبط بالبعد الجغرافي والتاريخي والثقافي والاقتصادي الذي عاشه ويعيشه الإنسان المغربي. ومن هنا كان السرد، كما هو الحال بالنسبة للشعر وشتى أصناف الإبداع، مواكبا لجميع التحولات والقضايا التي عايشها الإنسان المغربي؛ ابتداء بالقضية الوطنية المتصلة بالبعد الاستعماري، وانتهاء بأحدث القضايا التي يمكن أن يعاصرها إنسان القرن الواحد والعشرين، مرورا بمجموعة من القضايا الأخرى ذات البعد القومي؛ كالقضية الفلسطينية والوحدة العربية وغير ذلك من القضايا التي تلمُّ شتات الأمة العربية الإسلامية.

ويمكن القول بأن ثمت فرقا كبيرا بين القضايا التي طرحها السرد الرجالي وتلك التي تناولتها المرأة في كتاباتها؛ ويكمن هذا الفرق في مسارات ثلاثة:

- **الأول**: أن المرأة والرجل كتبا معا في كثير من الموضوعات التي يلتقيان فيها على مستوى التيمات المختارة، في حين يختلفان اختلافا جذريا في طرق المعالجة؛ إذ طريقة المرأة في معالجة تلك التيمات ليست هي طريقة الرجل، بالإضافة إلى اختلاف الرؤيا وتباين المحركات التي حكمت كل واحد منهما أثناء عملية الكتابة.

- **الثاني**: أن المرأة كتبت في موضوعات لم يسبق للرجل أن أطل عليها؛ وإن كان قد أطل على هذه الموضوعات في كتابة من كتاباته، فإن تلك الإطلالة لا تعدو أن تكون ثانوية وليست ذات بال بالنسبة إليه. ومن هنا، وجدنا المرأة تطرح للنقاش والفضح قضايا الدعارة والتحرش الجنسي بالأطفال الصغار، وقضية الشذوذ الجنسي، وقضية السِّحاق، وقضية السحر والشعوذة واللجوء إلى العرافات، وقضية تفشي وتناول المخدرات، وقضية امتناع الأسر القروية عن تعليم بناتهن، وقضية الزواج المبكر المتفشي في الأوساط القروية

وكذا داخل الحواضر، بالإضافة إلى مجموعة أخرى من التيمات الصغرى المتصلة بحياة المرأة الخاصة والتي لا يمكن أن تخوض في تفاصيلها غير المرأة.

- **الثالث**: أن المرأة كتبت عن الرجل كموضوع وتيمة كبرى داخل نصوصها السردية، في الوقت الذي لم تشكل فيه المرأة في كتابات الرجل السردية سوى موضوعا وظيفيا يحتاج إليه الرجل في تأثيث فضائه الروائي أو القصصي. لقد شكل موضوع الذات الأخرى/ الرجل ركيزة أساسية في الكتابة النسائية؛ إذ تناولته المرأة الكاتبة المغربية بكثير من التفصيل والأهمية. فهي لم تهمل الرجل كضرورة من ضرورات المجتمع التي وجب أن يُعادَ النظر في عقليتها وتفاصيل وجودها؛ لتدخل في علاقات تجانسية مع المرأة النصف الثاني للرجل.

ومن هنا أيضا أمكن القول بأن الرجل والمرأة لهما ما يجمعهما وما يفرقهما اتجاه الموضوعات الاجتماعية الداخلية التي تهم الأسرة والمجتمع المغربيين. أما حديثهما عن القضايا ذات البعد السياسي الوطني والقومي والإنساني، فقد جاء على نهج واحد؛ اللهم بعض الاختلافات التي تتصل دائما بطرق التناول والمعالجة. فقد تحدثت كل من المرأة والرجل عن القضية الوطنية المتصلة باستقلال المغرب، والقضية الفلسطينية، وعدد آخر من القضايا المتصلة بالمسألة العربية.

كما تحدثت المرأة والرجل عن قضية الهجرة السرية وقوارب الموت التي تقتل أعدادا هائلة من الشباب المغربي، وقضية البادية والمدينة، والهجرة من القرية إلى الحاضرة، بالإضافة إلى ما يتصل بمجموعة من الطقوس والعادات المتجسدة في حياة المجتمع المغربي. ومهما يكن من أمر، فإن القضايا التي عالجتها كل من المرأة والرجل صنفان كبيران:

- قضايا تقليدية أو قديمة مرتبطة بحياة المجتمع المغربي لما قبل الثمانينات من القرن الماضي.

- قضايا حديثة معاصرة تتصل بالبعد الاجتماعي الذي يعيشه الإنسان المغربي بعد الثمانينات من القرن الماضي وخلال الألفية الثالثة.

كما وقفت الكتابة الرجالية وكذا الكتابة النسائية عند نوع آخر من الكتابات يتصل بمجال الحياة السياسية البرلمانية كما يراها ويعيشها المغاربة، بالإضافة إلى قضية الحق المغربي المشروع في أقاليمه الجنوبية والشمالية المسترجعة من جهة والتي ما تزال مستلبة. ناهيك عن موقف كل من الرجل والمرأة اتجاه حياة الإنسان في كوكب اتجه نحو تكنولوجيا المعلوميات وتقنيات الاتصال؛ بمعنى أن الكتابة السردية استطاعت أن تحيط بجميع مشارب الحياة التي يحياها الإنسان المغربي المعاصر في جميع تحولاتها الداخلية الوطنية والخارجية القارية والكونية.

ويمكن القول بأن قضايا المسكوت عنه هي التي شكلت قطب الرحى في الكتابة النسائية، بحيث لم تتوقف عن الخوض في مجموعة من القضايا التي ظلت من النمط التي لا يجب أن لا تخوض فيه المرأة؛ خاصة قضايا هتك العرض والاعتداء على حرية المرأة وحرمتها، والتحرش الجنسي، والدعارة، وتزويج القاصرات، والإعراض عن تعليم الفتاة. ولولا الكتابة النسائية لما كان للأدب المغربي الحديث أن يتعرف هذه القضايا التي ساهمت بشكل كبير في خلق وعي وفير لدى الإنسان المغربي، خاصة الرجل الذي تطمح المرأة إلى أن يتحول ويساهم إلى جانبها في خلق مجتمع مغربي متماسك.

وإذا كانت الكتابة الرجالية قد عرفت ظهور نوع جديد من الموضوعات اقتصر عليها، هو الرواية البوليسية، التي لم تشغل حيِّزاً كبيرا حتى لدى الرجال، فإن هذا النوع لا يزال بعيدا عن الاهتمام النسائي، بحيث لم نجد امرأة خاضت في هذا النوع من الكتابة؛ وإن كنا نشاهد المرأة الممثلة تخوض بنجاح مثل هذه الأدوار البوليسية في مجموعة من الأفلام السينمائية المغربية التي تستوحي قصتها من الروايات المغربية البوليسية التي سبقت الإشارة إليها.

ومهما يكن من أمر، فإن كلا من الرجل والمرأة كتبا في كثير من الموضوعات التي تتصل بحياة الإنسان المغربي والعربي، وإن كان الاهتمام موجها بالدرجة الأولى إلى الإنسان المغربي في ماضيه وحاضره، وفي حياته داخل المدينة والبادية، وكذا في توجهاته الثقافية والفكرية والسياسية، بالإضافة إلى سبر أغوار آمال وتطلعات هذا الإنسان الذي يتوق إلى حياة أفضل في مجتمع تسوده الحرية والديمقراطية والعدالة الاجتماعية التي طالما ناضل لأجلها. ولعل الكتابات التي جاءت بعد الثمانينات من هذا القرن شهدت بحق على وعي الساردين المغاربة، سواء تعلق الأمر منهم بالرجال أم بالنساء.

ولا بد هنا من الإشارة إلى أن المرأة والرجل، بالرغم من تساويهما أحيانا واختلافهما أحيانا أخرى على مستوى موضوعات الكتابة السردية، فإن المرأة تحتفظ بخصوصياتها الذاتية في معالجة جميع الموضوعات والتيمات التي اختارت الكتابة فيها. أضف إلى ذلك أن المرأة تكتب عن معايشة ومصاحبة الشيء الذي لا نجده بالحدَّة نفسها لدى الرجل. ومن هنا أمكن القول بأن الناظر في التمايز بين الكتابة السردية الرجالية والكتابة السردية النسائية، لابد أن يأخذ بعين الاعتبار أمورا خمسة هي:

- أن المرأة تكتب عن معايشة ومصاحبة قلَّ أن نعثر عليها عند الرجل.
- أن للمرأة خصوصيات في تناول الموضوعات لا توجد لدى الرجل.
- أن مقاصد المرأة في الكتابة ليست هي نفسها مقاصد الرجل.
- أن محركات الكتابة لدى المرأة تختلف عن تلك التي توجد لدى الرجل.
- أن المرأة استطاعت أن تجعل من ذاتها محورا للكتابة والنظر.

ويبقى بعد كل هذا أن نشير إلى أن كلا من الكتابة السردية الرجالية والكتابة السردية النسائية تنطويان على مجموعة من القضايا الهامة التي تصلح أن تكون موضوع نظر هام لدى عالم الاجتماع الذي بمقدوره الكشف عن حقيقة العيش لدى الإنسان المغربي، بالإضافة إلى أن هذه الكتابات تكشف عن مجموعة من الأمور الغامضة أو المسكوت عنها داخل هذا المجتمع، ناهيك عن سبر أغوار النفس

الإنسانية. فللأديب مجاله، ولعالم الاجتماع مجاله، وكذلك لعالم النفس مجاله داخل هذه النصوص السردية التي تصور فعلا حقيقة المجتمع المغربي، كما يعيشها الإنسان المغربي.

ولا يجب أن ننسى أن هذه الكتابات تشف عن جوانب فنية رائقة، سواء فيما يتصل بلغة الكتابة، أم بتقنيات السرد الموظفة في هذه الكتابات. فقد استطاعت المرأة الساردة المغربية أن تجمع بين الحُسْنَيَيْنِ: الموضوع والشكل، فجاءت كتابتها معلنة عن حضور قوي في مجال توظيف تقنيات الكتابة السردية، وسلامة اللغة، وجمال الصورة وغناها. وبالرغم من أن عنصر التخييل يظل باهتا باردا في أكثر الكتابات السردية النسائية المغربية المعاصرة، إلا أن ذلك لا يُعَدُّ تقصيرا أو ضعفا في قدرات المرأة التخييلية، بقدر ما جاء لشدة تعلُّقِ هذه الكتابة بخصيصة (المعايشة) و(المواكبة) التي تشُدُّها إلى الواقع وتربطها بقضاياه الشائكة. فالغياب هنا مُبَرَّرٌ بحرص المراة على توفير هذه الخصيصة التي من شأنها أن تمنح هذه الكتابة خصوصية بارزة من خصوصياتها. وبالرغم من هذه المعايشة والمواكبة التي تتوق المرأة الكاتبة إلى تحقيقها لكتابتها، نجد أن هذه الكتابات تشف عن حواشي رقيقة فيها من جمال التصوير وتمام الاستعارة والمجاز ما يجعلها تلاقى إلى مستوى الكتابة الإبداعية الحريصة على توفير المقومات الجمالية للبناء السردي المعروض على القارئ.

ويبقى أهم عنصر لافت للانتباه اشتغلت عليه المرأة الكاتبة المغربية في مجال السرد على مستوى الشكل: اللغة التي استطاعت أن تطوّعها بشكل جعلها تساير المواقف السردية ومنطلقات الشخصيات وثقافاتهم وأوضاعهم الاجتماعية. ذلك بأن الساردات المغربيات المعاصرات استعملن اللغة في شكلها المزدوج: الفصيح والدارجة أو العامية المنطوقة في المغرب الأقصى. وتتجلى قوة المرأة في تطويع الأداة اللغوية في ضآلة الفروق بين الاستعمال الفصيح والاستعمال العامي الدارج، بحيث أن المسافة بين الاستعمالين قُلِّصَتْ إلى درجة لا يحس فيها القارئ بأن ما يقرأه فصيح أم عامي. إن الفجوة مسافة التوتر قصيرة جدا حتى إنها في بعض الأحيان تظهر لاغيةً أو غير

موجودة بالمرة؛ الشيء الذي يُمَكِّنُ الشخصية القصصية من استعمال لغتها والتعبير عن وضعها الاجتماعي دون كذب فني أو تَصَنُّعٍ مفضوح لا خير فيه، بالإضافة إلى جمالية الانتقال بين الاستعمالين دون أدنى حاجز أو عرقلة أو ضيق. وقد ظهر هذا بجلاء في كتابات القاصة مليكة مستظرف ووفاء مليح ومليكة نجيب ولطيفة لبصير والزهرة الرميج وفاتحة مرشيد وغيرهن من الساردات المغربيات المعاصرات اللواتي أبدعن في مجالات القصة القصيرة والرواية.

لقد تفوقت المرأة الكاتبة الساردة في استعمال اللغة وجعلها مواكبة، هي الأخرى، للسان حال الشخصيات ومستوياتهم الثقافية وأوساطهم الاجتماعية التي ينتمون إليها، وما يتصفون به من أخلاق وآداب. لا يتعلق الأمر هنا بلغة وسطى كما اشتهر شيء من ذلك لدى بعض الأوساط الثقافية في مصر وسوريا ولبنان أواسط القرن الماضي، بقدر ما تعبر المرأة الساردة من خلال هذا التوظيف الممتع عن وعي بخصوصيات اللغة/ اللسان، وقدرتها على نقل خوالج الشخصية وما تحسه من مشاعر. ومثل هذه المواكبة اللسانية الشكلية تجعل القارئ في صورة من يساير السرد في يُسْرٍ ومُتْعَةٍ دالَّيْنِ على تَمَكُّنِ السارد (المرأة) من آلته ورغبته في تطويعها لتصير دالة من تلقاء نفسها دون الدلالات التي تنطوي عليها. وبالرغم من أننا نقرأ كثيرا من هذه التوظيفات الذكية في الكتابات الرجالية؛ عند محمد شكري وعبد القادر الشاوي ومحمد زفزاف وأحمد بوزفور ومبارك ربيع وغيرهم، إلا أن ما جاءت به الكاتبات المغربيات في هذا الصدد لافت للنظر ويستحق الدراسة المتأنية لوحده على أساس أنه ظاهرة من الظاهر المترتبة عن دخول المرأة مجال الكتابة والإبداع.

ومن هنا غلط بعض من ذهب إلى أن المرأة الكاتبة لم تستطع أن تخرج من لغة الذكورة التي كتب بها الرجل؛ يقول عبد النور إدريس في مؤلفه (النقد الأدبي النسائي والنوع الاجتماعي): "إن اللغة تعمل على نقل وبلورة الأفكار والممارسات المتعلقة بالنوع الاجتماعي، فاللغة المتداولة والمكتوبة والمبثوثة في حركات الجسد، مازالت تحمل علامات الذكر الذي رسّخ فيها معطيات مذكرة، مع إقصاء عالم المرأة على المستوى

اللسني. وتكمن إحدى إشكالات اللغة في أنها توجد ضمن أعمدة ثقافة المذكر من حيث أنه يعتبرها طريقته الفضلى للتموضع في بؤرة كل نقاش نظري أو فكري. كما تعتبر أحد أهم أدوات هذه الثقافة للاستمرار وإعادة إنتاج ذاتها. وهذا الإحساس بذكورة اللغة مستنتج من الإحساس بذكورة الثقافة التي تعتبر مجالا حيويا وطبيعيا لهيمنة النظام الأبوي.

ولهذا لم تستطع المرأة إلا أن تبادل اللغة بالجسد، فحتى وإن شاركت مع الرجل في التعبير العادي، فهي تتفوق عليه في تعبيرات الجسد، فاللغة المباشرة للجسد تعتبر إحدى أسلحة المرأة للدفاع عن وجودها المباشر أمام سلطة المؤسسة اللغوية السائدة، وضد الذوبان والانصهار المعلن والخفي في صف الذكورة. فيقابل احتفاء المرأة بجسدها ولغاته، احتفالية الرجل بفحولته التي يعبر من خلالها عن كينونته وتفوقه في مدارج السلطة المعرفية والثقافية، ولهذا من حق المرأة أن تنظر لقضية الاختلاف بمفهوم التمايز لا بمفهوم المساواة".

ثم يواصل الأستاذ إدريس عبد النور الرأي نفسه، ليقول: "إن خطاب الجسد يحمل من المعاني ما لا تستطيع حمله ونقله سوى اللغة أو بالضبط وعي اللغة التي تفكر بالموازاة مع الكاتب والكاتبة، ذلك أن المبدع حينما يفكر في شيء، فإن اللغة تنخرط في نفس التفكير، بحيث يغدو ما كتبه مماثلا لما فكرت فيه اللغة. وتعد الشخصية السردية علامة لغوية مرتبطة بباقي العلامات داخل البناء السردي، تشير إلى العلاقات اللاواعية التي تنتجها اللغة في الوقت الذي يجتهد المبدع والمبدعة في إنتاج العلاقات الواعية، ومن ذلك يحقق النسق الِّلسني مضمونه في النص، فوق إرادة المبدع والمبدعة. تلك اللغة المشحونة بالصور ما تزال تخدم مملكةَ لُغةٍ يطبعها الذكوري، الذي يجعل الأسلوب هو الرجل والكتابة هي المرأة. بالرغم من أن لفظة إبداع تحيل على فضاء عام، على فضاء غير محسوس، يخلق داخله الفضاء السردي بشكل خاص موضوعه المستقل بذاته، كما يخلق عالمه الداخلي الفني، من بين العديد من الانفعالات الإنسانية المواكبة لواقعية الحالات المعيشة، فالسارد(ة) يخلق كائنات مملوءة

بالإحساسات، ويتم تصعيد عباراته مستنجدا بإمكانية اللغة في تحويل تلك الأحاسيس إلى لحظة عبر ذاتية، وإن كانت تتشكل فيما بعد كواقعة اجتماعية، ولهذا كان الطرح اللغوي بتمثلاته التي يوقعها على جسد المؤنث من بين أهم السمات النقدية التي ناقشها البحث إلى جانب التوظيف الإبداعي الذي توظف به الكاتبة جسدها داخل النص..."

والحق أن المرأة تجاوزت، من خلال المبادلات الدلالية والسياقية التي أحدثتها على سُلَّمِ الكتابة، ذكورة اللغة وذكورة الثقافة، واستطاعت أن تحفر لنفسها، إلى جانب هذا الجدول الدال على ذكورة اللغة، جدولا مماثلا دالا على أنوثة أو أنثوية اللغة. ولا نعرف أحدا يغالط في هذا النظر الذي يكفي لإثبات صحته أن يأخذ المرء نصا قصصيا كتبته امرأة، فما إن يسترسل في قراءة أسطره، حتى ينتابه ذاك الشعور الذي يرغمه على وضع اللغة محل تساؤل: لمن هذا النص؟ وهو الشيء الذي لا يحدث حين نقرأ نصا كتبه رجل. لهذا فاللغة بصيغة المؤنث شيء آخر غير الذي نقرأه عند الرجل، ومن ثَمَّ استطاعت المرأة أن تُؤَمِّنَ لكتابتها لغة لها هوية المؤنث ولون وإيقاع المؤنث.

لقد استطاع السرد النسائي المغربي الحديث، خلال ظرف قصير من حياته بعد مرحلة الاستقلال، أن يراكم بين مجموعة من التجارب الإبداعية الجميلة والعميقة في الوقت ذاته، والتي استطاعت أن تعكس مجموعة من قضايا المجتمع والمرأة المغربية على حد سواء. لقد تمكنت المرأة المبدعة الساردة من الوقوف عند مجموعة من التيمات التي من شأنها خلخلة المجتمع المغربي الذكوري، وحمله على التحول والنظر إلى المرأة بعين مخالفة لتلك التي مكان ينظر بها إلى وجودها وقضاياها المصيرية.

ومن أبرز القضايا والموضوعات التي طرحتها المرأة في كتاباتها السردية التي تنوعت بين الرواية والقصة والقصة القصيرة والقصة القصيرة جدا أو الأقصوصة، يمكن الإشارة إلى:

- قضية التسلط والتحقير واستغلال المرأة.

- قضية الفقر وما يرتبط بها من جهل ودعارة وغير ذلك.
- قضية التحرش الجنسي التي عانت منها المرأة في مختلف مراحلها العمرية.
- قضية التحرش الجنسي والسِّحاق.
- قضية فرض ثقافة الصمت والسكوت على الخطايا.
- قضية اللامساواة بين الجنسين في مختلف المجالات.

بالإضافة إلى مجموعة أخرى من التيمات التي طرحتها المرأة الكاتبة المغربية، والتي كانت في الغالب تأتي بين ثنايا هذه القضايا التي سبق الحديث عنها؛ مثل:

- قضية حرمان الفتاة من التعليم.
- قضية السحر والشعوذة وما يتصل بهما.

ومهما يكن من تعدد هذه الموضوعات التي طفت على سطح الكتابة السردية النسائية المغربية المعاصرة، فإنها كلها تصب في مقصد واحد، هو الخلوص إلى إقرار نوع من المساواة بين الرجل والمرأة وضرورة تغيير نظرة الرجل والمجتمع إلى المرأة.

لقد عانت المرأة، في إطار مجتمعها التقليدي، من تسلط الرجل ومن سطوة المجتمع الذي يفرض عليها مجموعة من القيود والخطوط الحمراء التي وجب عليها احترامها وعدم تخطيها. وظلت المرأة لفترة طويلة ترزح تحت هذا الظلم والتفاوت، إلى أن حملت القلم بيدها، وراحت "تنشر غسيلها المتسخ"- على حد تعبير مليكة مستظرف- على الجيران/ الآخرين؛ ليتعرفوا ما تعانيه المرأة من ظلم وتسلط وسط مجتمع رجالي ذكوري لا يحترم المرأة ولا يعيرها أدنى اهتمام. فهي لا تعدو أن تكون (شيئا) يتلهى به، فإذا انتهى من اللعب بذلك (الشيء) ألقى به في جانب من جوانب الغرفة، ليعود إليه من جديد، كلما احتاج إلى أن يلعب ويلهو. إنها معادلة علاقة الرجل بالمرأة في المجتمع التقليدي؛ هذه المعادلة، الأسف، التي ما تزال سائدة ومعمولا بها في كثير من الدول العربية الإسلامية.

ويحدث هذا، بالرغم من أن الإسلام أقر للمرأة حقوقا وواجبات، وبوأها مكانة سامية رفيعة. وهذا معناه أن الإسلام وتعاليمة بريئة من كل ما يطال المرأة من ظلم

وتسلط. ذلك بأن الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم ظل يستوصي بالنساء خيرا حتى في الرمق الأخير من حياته. وهو في هذا يسير على هدي من كلام الله سبحانه وتعالى الذي فرض للنساء حقا على الرجال في المال والمعاشرة والإرث وكل ما له صلة بحياة المرأة إلى جانب الرجل. إنها النصف الثاني المكمل للذكر، وهي التي وُضِعَتِ الجنةُ تحت أقدامها؛ فكيف يسمح المجتمع الحديث لنفسه بإهانة هذه المرأة والاعتداء على أنوثتها، باغتصابها في سن مبكرة؛ كما تشي بذلك مليكة مستظرف في روايتها (جراح الروح والجسد) التي تتحدث عن اغتصاب طفلة بريئة في سن الرابعة من لدن رجل (مجهول) (متقدم في السن)، وبعد ذلك يتكرر اغتصاب الطفلة البريئة نفسها وهي في سن السادسة من لدن البقال، وبعد ذلك في مراحل عمرية مختلفة من قبل ابن عمها وأناس آخرين ظلوا يتناوبون هذا الجسد النحيف المتهالك.

بل إن هذا الاعتداء يطال الأطفال الذكور في أماكن من المفروض أن تحرص على التربية والتهذيب، وذلك شأن المردسة التي يتم بها اغتصاب طفل من لدن أستاذه في مادة التربية الإسلامية. وقد تعمدت الساردة أن يكون الفاعل أستاذا لمادة التربية الإسلامية؛ لتعكس جزءا من الصورة المضللة التي يختفي من ورائها كثير من الناس الذين يظهرون الورع، ويأتون أفعالا من شأنها تخريب المجتمع والإيذان بنهايته.

كما استطاعت الكتابة النسائية في ظرف وجيز من الزمن تحقيق مجموعة من الرهانات التي طالما كانت حلما بالنسبة للمجتمعات التي احتضنتها، أو لنقل تلك التي قست عليها وجعلتها دوما في مراتب متأخرة. إن الذي لم تتمكن المرأة من بلوغه في أزمنة ارتد فيها العقل وتراجعت فيها المبادئ السمحة للدين الإسلامي لدى بعض مستغليها من الرجال استغلالا سيئا، تمكنت من تحقيقه على صفحات الكتابة إن في القصة أو الشعر أو غير ذلك من الفنون الجميلة التي ظلت منفذا حرا ومرتعا جميلا؛ لإبلا غ الآخر وتصحيح ما لديه من رؤى فاسدة.

وتبقى الكتابة كما هو الحال في جميع الأزمنة، أداةً من أدواتِ التواصل، وأبرز جسر عبرت من خلاله المرأة إلى ذاتها، ومجتمعها، والآخر الذي ظل يقلل من شأنها.

لهذا ظلت ثنائية (الذات والآخر) من أبرز الثنائيات التي وجهت الكتابة النسائية المغربية، منذ بداياتها في أواسط القرن الماضي. ولعل رغبة المرأة في إيصال صوتها إلى أهل مجتمعها هو الذي حذا بها إلى اختيار هذا التوجه الذي قرنت فيه بين ذاتها والآخر الذي ظل غريما تحاول المرأة جهد المستطاع اكتسابَه إلى جانبها.

والمتتبع لتاريخ الكتابة النسائية بالمغرب، إن على مستوى الشعر أو السرد، يجد أن حال هذه الكتابة مرَّ عبر مراحل؛ تطورت فيها من صورة إلى صورة أخرى. ولعل أبرز بداية لهذه الكتابة تلك التي قادتها مجموعة من الساردات الرواد اللواتي كان همهن الأكبر مقاسمة الرجل موضوعا ظل وقفا عليه لوحده ردحا من الزمن، ثم ظهر للمرأة بأنه طال أكثر من اللزوم. لهذا كان على المرأة أن تدلل للجميع بأنها قادرة على ممارسة الكتابة المعاصرة، والبوح بما لديها من ملاحظات بخصوص الوجود والفاعلين فيه. من هنا راحت المرأة تمارس فعل الكتابة بكل جرأة ومسؤولية؛ حملتاها من وضع المتفرج المغلوب على أمره، إلى وضع الفاعل الذي يقترح بنفسه الحلول لما آلت إليه وضعية هذا الكائن الوظيفي في حياة المجتمع.

من هنا، وجدنا الكتابة النسائية المغربية تنبثق من رحم عميقة يتداخل فيها التاريخي بالاجتماعي، والسياسي بالفكري، وتتلاقح بوسطها مجموعة من الذوات التي تأخذ في كل مرة أوضاعا متباينة؛ تتراوح بين الخصومة والمصالحة من جهة، والتساكن والتنافر من جهة ثانية. بالإضافة إلى أنها الكتابة التي ترتكز على حفريات الماضي الحالك، واستطلاع مدارج التفوق والبروز في الحاضر والمستقبل بكل ما يحملانه للأنثى من وعود وردية مضمخة بعطر الحدائق والربى المزهرة، التي طالما حُرِمَتِ المرأة من الاستمتاع بجمالهما الفاتن؛ اللهم ما كان قصرا على بعض النساء من الصف الأول.

كما تنبلج الكتابة النسائية المغربية المعاصرة من رحم موصوفة بالتناقضات والثنائيات التي تعبر عن حياة المرأة خلال فترات مختلفة من تاريخ المغرب وتاريخ الأمة العربية بعامة. وهنا أيضا لا مندوحة من فهم هذه الكتابة التي تعمل قدر المستطاع

على إيجاد ميناء هادئ ترسو بين سفنه؛ تلك التي جاءت هي الأخرى لترسو قبل أن يصل موعدها في الإبحار من جديد.

وتولد الكتابة النسائية المغربية المعاصرة من رحم أنهكتها جراح الزمن الغادر؛ ذاك الذي كان يكيل بمكيالين؛ فيمنح الذكر الحظوة ويفسح له في المجلس ويحتفي بمجيئه إلى العالم، في الوقت الذي كان فيه الجميع يزدري حال المرأة ويحط من شأنها، ويجد تبرجها أو خروجها من البيت وصمة عار في جبين الأسرة. لهذا حين تخرج هذه الكتابة، فالغالب على لون المداد الذي تكتب به الحمرةُ؛ مادامت الجراح لم تندمل بعد، وهي بدورها كثيرة ومتنوعة: جراح المجتمع، وجراح الأب أو الأخ أو الزوج أو الإبن، وجراح العادات والتقاليد، وجراح أخرى انبثقت من الذات الأنثوية التي ظل المجتمع والآخر يصورانها على أنها عار ونجس وجب التستر عليه أو إقباره بالمرة.

ثم تأتي الكتابة النسائية المغربية المعاصرة، في الشعر كما في السرد، لتبعث إلى الوجود كائنا أنثويا بمقاييس جديدة، وأسماء جديدة، وآمال وتطلعات جديدة. ولكن لم يكن لكل هذا أن يحدث قبل أن تدخل المرأة المغربية في مجموعة من المعارك والصراعات التي توجت فيها بالنصر والغلبة؛ فكان أن أصبحت قادرة اليوم على حمل القلم لمواصلة الكتابة بضمائر مختلفة؛ منها ما يعود إلى الذات؛ ليحفر في أعماقها ويعيد اكتشاف مساحاتها المعروفة أو تلك التي لم يسبق لأحد معرفتها. ومنها ما يتوجه نحو الآخر فيستحضره مخاطبا أو يتواصل معه غائبا؛ بغية إنتاج خطاب جديد؛ ولكن هذه المرة على أرضية يتساوى فيها الجنسان: الذكر والأنثى.

وحين همَّتِ المرأة المغربية بالكتابة بضمير المؤنث؛ إذ كان الأمر من قبل ينحصر في فعل الكتابة عن المرأة عن طريق الوصاية أو ما شابه ذلك؛ حين همَّتِ المرأة بممارسة هذا الفعل العبقري المبدع الخلاّق، كان عليها أن تعيد النظر في كثير من الأمور؛ منها ما هو ذاتي، ومنها ما هو تاريخي متصل بالمحيط الذي تعيش وسطه، ومنها ما هو فني يجد ضالته في الطقوس المصاحبة لفعل الكتابة.

ومن هنا خرجت الكتابة النسائية فعلا فريدا في جنسه؛ فحق لذلك أن تُنْعَتَ هذه الكتابة بـ (النسائية)؛ ليس على سبيل القدح أو الغمز؛ ولكن على سبيل التأصيل؛ إذ ما جاءت به المرأة، في الشعر كما في السرد، يختلف تماما عما كتبه ويكتبه الرجل. فالمرأة تكتب بطريقة مخصوصة، لا علاقة لها بكتابة الرجل، إلا من جهة أن كل واحد منهما يؤول إلى اللغة نفسها، بينما يختلفان في كل ما عدا ذلك؛ في الموضوعات، كما في المنطلقات والمقاصد والرؤى والمحفِّزات.

إنها توجهات جديدة ظهرت في الكتابة النسائية العربية عموما، والكتابة النسائية بخاصة، تلك التوجهات التي نقلت الحديث من رغبة الرجل واشتهائه ذات المرأة وجسدها، إلى الحديث عن رغبة المرأة وكيفية اشتهائها، وأن على الآخرين الاستماع إليها؛ لتعريفها بطريقتها هي أيضا في تحقيق رغباتها. فليس الرجل وحدَهُ الذي يرغب، بل للمرأة أيضا رغباتها وطُرُقُها في تحقيق تلك الرغبات. وهنا وجدنا الرجل يجلس هذه المرة مجلس المتلقي المنصت الذي عليه أن يتعرف، من جديد، على خصوصيات هذا الكائن الذي كانت لديه نظرة أخرى عنه. إنها الصورة الجديدة التي ترسمها المرأة لجسدها وروحها، وعلى الرجل أن يُحْسِنَ الاستماع لتعرُّفِ هذه الصورة الجديدة والتعامل معها، إن هو كان يرغب فعلا في تحقيق المصالحة بينه وبين هذه الذات التي ظل يلعب دور سجّانِها والكاتم على أنفاسها.

إن المراة وهي تكتب القصة القصيرة أو الرواية او القصيدة، إنما تأخذ في أفق انتظارها مجموعة من المخاطبين الذين تعرفها حق المعرفة:

- فهنالك من جهة أولى مخاطبها الأول الذي يكمن في ذاتها.
- ثم المخاطب الثاني الذي يتصل بالمجتمع بتقاليده وأعرافه.
- فالمخاطب الثالث الذي يعتبر شريكا لها في الحياة وهو الرجل.

وهنا كان على المراة أن تنهج خطة تبني على أساسها سياستها في تدرج مقامات هذا الخطاب وتنوعه. فهي حين تخاطب ذاتها، تكون في مستوى يلزمها بالتعامل مع مجموعة من الحقائب المعرفية والفكرية التي تقربها من جسدها ونفسيتها.

في حين تتغير نبرة الخطاب حين يتم الانتقال إلى مخاطبة الشريك الثاني وهو المجتمع وما يسيجها به من ترسانة التقاليد والعادات والأعراف. وهنا تجد المرأة نفسَها محاصرة بمجموعة من الطابوهات والتقاليد والأحكام المسبَقَة التي عليها تغييرها من الصورة السالبة إلى الصورة الموجبة.

ويمكن القول بأن المرأة تبذل في هذا المستوى الثاني من الخطاب جهدا أكبر من الجهود التي تبذلها لمخاطبة الشركاء الآخرين. ذلك بان المجتمع هو الأنا الأعلى الرقيب على كل ما يحدث، وهو الذي يسن (القوانين) التي يخضع لها الجميع؛ لهذا وجب عليها أن تتسلح بكل وسائل الحجاج والإقناع التي تمكنها من ربح جولات الصراع في هذه المخاطبة. وفي الأخير، يأتي خطاب الرجل سلسا، مادامت المرأة قد مهدت له بالخطابين السابقين: خطاب الذات وخطاب المجتمع.

4)- عودة إلى تسمية (الكتابة النسائية):

لقد خرجت الكتابة النسائية من رحم الكتابة عموما؛ فحق فعلا أن تُنْعَتَ هذه الكتابة بـ (النسائية)؛ ليس على سبيل القدح أو الغمز؛ ولكن على سبيل التأصيل؛ إذ ما جاءت به المرأة، في الشعر كما في السرد، يختلف تماما عما كتبه ويكتبه الرجل. فالمرأة تكتب بطريقة مخصوصة، لا علاقة لها بكتابة الرجل، إلا من جهة أن كل واحد منهما يؤول إلى اللغة نفسها، بينما يختلفان في كل ما عدا ذلك؛ في الموضوعات، كما في المنطلقات والمقاصد والرؤى والمحفِّزات.

الكتابة بضمير المؤنث كشف جديد في مجال الخلق والإبداع الأدبي، لاشك يضيف إلى المشهد الثقافي شيئا لا عهد لهذا المشهد به. فأن تكتب المرأة عن ذاتها وعن المرأة في أحزانها وآمالها، ليس هو ما ننتظره حين يتولى الرجل هذا الفعل. ذلك بان الرجل كتب عن المرأة واصفا ومتغزلا وعاشقا ولها؛ حينها كانت الكتابة حكرا على المذكر في البدءِ والانتهاء هي بصيغة المذكر. أما وقد آلت وضعية المرأة إلى ما آلت إليه، فقد بتنا نقرأ كتابة ذات خصوصيات لا يمكن أن نعثر عنها في الكتابة بصيغة المذكر.

والمتفحص لما كتبته وتكتبه المرأة المغربية إن في الشعر أم في السرد، يلمس هذا الفرق الشاسع بين كتابة الشاعر وكتابة الشاعرة، وبين كتابة السارد وكتابة الساردة؛ وكل هذا انطلاقا مما تنبني عليه كل كتابة من خصوصيات؛ هي في الأول والآخر خصوصيات الذات ومتعلقاتها. لا يعني هذا أننا نفاضل بين الكتابة بصيغة المذكر وأختها بصيغة المؤنث؛ فالتفاضل لا يكمن في جنس الكتابة، بقدر ما يتصل بأمور أخرى تتعالى إلى مدارك الجمال والجودة والبراعة التي يوفرها المبدع ذكرا كان أم أنثى لكتابته.

إننا هنا بصدد الخوض في التباين الحاصل بين الكتابتين في مستوياتهما الفنية والموضوعية. فموضوعات الكتابة النسائية، بالرغم من أنها في بعض الحيان هي نفسها موضوعات الكتابة الرجالية، إلا أن لمسة المرأة في مستوى المعاني والأخيلة تسجل للكتابة خصوصية تفرقها عن تلك التي توجد لدى الرجل. وكذلك الشأن في مستوى الفن وتوظيف معجم دون معجم آخر؛ فهذه أيضا تجعلنا أمام كتابة ذات خصوصية لا تشبه الخصوصة التي تنطوي عليها الكتابة بصيغة المذكر.

ومن هنا لا أريد أن يجزع النساء من صفة (الكتابة النسائية)؛ لأنها فعلا كتابة نسائية سجلت في جميع مستويات الكتابة اختلافا بينا عما يوجد لدى الرجل. الشعر هو نفسه الشعر والقصة هي نفسها القصة والرواية هي نفسها الرواية؛ هذا حين نتحدث عن الجنس الأدبي. أما حين نخوض في طرق البناء والمعاني الشعرية والتزريعات السردية للشخصيات والأمكنة والأزمنة وغير ذلك من تقنيات الحكي وقواعد كتابة الشعر، فإن الأمر يختلف تماما. ذلك بأن النظر بعين المرأة والتفكير بعقل المرأة والإحساس بقلب وجوارح المرأة، ليس هي النظر بعين الرجل، ولا التفكير بعقل الرجل، ولا الإحساس بقلب وجوارح الرجل. ولذلك، اختلفت الكتابتان وتمايزتا عن بعضهما البعض.

المبحث الثاني

جوهر قضايا السرد النسائي المغربي المعاصر: ثنائية الكلام والصمت

سبقت الإشارة إلى أن المراة المغربية تعرضت في كتابتها السردية، وكذلك الشعرية، لمجموعة من القضايا التي تتصل بحياتها وحياة المجتمع المغربي. ومن بين أبرز هذه القضايا ثنائية الصمت والكلام، أو الدعوة الجبرية إلى التزام السكوت والصمت المطلق، وعدم الكلام. بالإضافة إلى مجموعة أخرى من القضايا؛ كالدعارة، والجهل، والتسلط والحرمان، والتحرش الجنسي، والشعوذة والسحر، وحرمان الفتاة من التعليم، وغير ذلك من القضايا التي تمنح قارئ هذه الإبداعات صورة عن المجتمع المغربي الذكوري الذي يقسو على المرأة ويعاملها معاملة سيئة.

لم يكن بدعا أن تصرخ المرأة المبدعة المغربية المعاصرة، في الكتابة السردية كما في الشعر، في وجه مجتمعها، مضرمة النار في أوراق الماضي وكل ما يتصل به من ممارسات خلفت مجموعة من الجراح على صدرها العاري الذي اعتاد الاكتواء ولم يعد يكترث بالاحتراق في موقد الرجل الذي يحتاج إلى ما يدفئ جسده المتجمد البارد برودة الصقيع في كثير من بقاع المعمور. فقد دأبت المرأة منذ انطلق يراعها يشق ورق الكتابة على طرح قضية الصمت تيمة من أبرز التيمات التي تميز كتابتها؛ وذلك لأنها عانت من هذا القهر طوال سنوات سطوة الرجال الذين ظل الكلام والصمت حقا من حقوقهم التي يمارسونها كما شاؤوا وفي أي وقت من الأوقات، بعكس المرأة التي لا حق لها في الكلام، وفي مقابل ذلك يجب أن تتخذ الصمت عقيدة مطلقة تؤمن بها.

إن ثنائية الكلام والصمت من أبرز الثنائيات التي ركبتها المرأة المبدعة لطرح مجموعة من قضايا المرأة المغربية في معاناتها مع مجتمعها الرجالي الذي كتم على

أنفاسها ومنعها نعمة الكلام التي بمقدورها أن تجعلها مخلوقا ينفِّسُ على نفسه ويعرِبُ عن مكنوناته التي بقيت تتراكم يوما بعد يوم؛ حتى امتلأ الجوف الضيق؛ فانفجر في شكل ما نقرأه اليوم من نصوص إبداعية في شتى سوح التعبير الفني؛ في القصة كما في الرواية والشعر والتشكيل والنحت والمسرح والرقص وغير ذلك من الأشكال الإبداعية التي تظل مرتعا من مراتع التعبير التي مكنت المرأة من ممارسة حريتها.

لقد هدمت المرأة جدار الصمت الذي ظل لسنين عديدة يجثم على أنفاسها ويمنعها من الكلام والتعبير. ولكن لِمَ كان المجتمع حريصا على أن تبقى المرأة صمتة؟ هل لأنها مخلوق لا يُحْسِنُ الكلام؟ أم أن المجتمع يخاف أن تتكلم المرأة إذ إن كلامها رجس؛ لذلك وجب أن تبقى صامتة حتى توفر على المجتمع مجموعة من الأضرار والويلات التي هو في غنىً عنها؟ أم أنَّ مِنْ وراء هذا المنع أسبابا أخرى لا نعرفها، والمجتمع وحدَهُ هو الذي يعرفها ويفهم عِلَلَها؟

الحق أننا جميعا نعي أسباب هذا المنع من خلال القراءة العاشقة للنصوص الإبداعية سواء السردية منها أم الشعرية. إن الأمر يتصل بالفضيحة. ولكن فضيحة مَنْ؟ هل هي فضيحة المرأة أم ماذا؟ لا يتعلق الأمر بفضيحة للمرأة بقدر ما يتعلق بفضيحة الرجل. ذلك بأن المرأة إذا تكلمت، فإنها ستفضح مجموعة من ممارسات الرجل التي إذا ظهرت وشاعت بين الناس، سيتحول هذا الرجل إلى (وحش)أو (كائن صغير/ قزم) أو إلى (إنسان) أضرَّ بحياة المجتمع وتسبب في فقره وجهله ومجاعته؛ وذلك بسبب قسوته على المرأة ومعاملته الهمجية لها.

لقد اقترن الكلامُ بالحرام، ووازى الصمتُ الحلالَ الذي يجب أن يَعْمَلَ به كل إنسان؛ خاصة الأنثى. ف (الحلال/ الحرام) الموجود في (جراح الروح والجسد) مقصور على المرأة دون الرجل. من حق الرجل أن يمارس حريته المطلقة في الصمت والكلام؛ أي أنه ينتقل من الحلال إلى الحرام، ومن الحرام إلى الحلال كما شاء، في حين ليس هذا من حق المرأة التي يجب عليها أن تُكَمِّمَ فمها وأن تتخذ من الصمت عقيدة راسخة.

لقد ظلت المرأة بضاعة يستهلكها الرجل، ويلقي بها في ركن من أركان البيت كلما انتهى من العبث بها. بل إن الرجل يغتصب الفتاة الصغيرة ويهتك عرضها وهي في سن الرابعة، وحين ينتهي من فعلته الشنيعة، يأمرها بأن تلتزم الصمت، وأن لا تتحدث بذلك لأحد، وأنها إذا فعلت وتحدثت بالذي وقع لها، فإنها ستتعرض لأقصى العقوبات التي تصل إلى حدِّ الكَيِّ بالنار. والشيء نفسه يصنعه الأب مع ابنته في (جراح الروح والجسد)، بحيث يعتدي على ابنته، ويهددها بانها إذا تحدثت بذلك لأحد فإنه سيأخذها إلى الغابة حيث الوحوش التي ستنهش جسدها. وهل هنالك وحش أعتى من شخصه الذي يعتدي على ابنته دون مراعاة قرابة دم أو صغر سن أو غير ذلك من الأمور التي تفرض على الإنسان أن يكون إنسانا. ويتكرر هذا في مواقف كثيرة للطفل والطفلة وللفتاة المراهقة، وللمرأة التي تشتغل داخل المصنع؛ فتجد نفسها مجبرة على الخضوع والصمت، وإن هي تحدثت بالذي وقع لها، فإن مآلها سيكون هو الطرد من العمل؛ ومن يدري فقد يتعدى الأمر الطرد إلى الاتهام بأشياء أخرى أفضع؟؟

لقد تمكنت المرأة المبدعة المغربية المعاصرة أن تجعل من ثنائية السكوت والكلام، محوا تدير حوله مجموعة من القضايا التي عانت منها المرأة؛ ومن أبرزها قضية التحرش الجنسي. فالمرأة/ الفتاة/ الطفلة وجب عليها أن تصمُتَ حفاظا على سعادة الأسرة وتماسكها؛ ثم لنه (حشومة) ان نتحدث في هذه الأشياء. فالحديث إذن في هذه الأشياء، بمنطق الرجل هو من قبيل (حشومة)، أما القيام بهذه الممارسات الدنيئة فليس بالمرة بـ (حشومة). هنا تعمل الكاتبة المغربية المعاصرة على فضح هذا التناقض الصارخ الذي يحيا به الرجل. فهو يأتي بالمحرمات من مثل زنا المحارم والاعتداء على الأطفال ويطلب من الآخر المعْتَدى عليه أن يَلْزَمَ الصمتَ؛ لأنه إذا تحدث بهذه الأمور أو باح بها لأحد، فإن ذلك (عيب) و(حشومة)، ومن شأنه أن يؤدي إلى تشتت الأسرة وتصدُّع المجتمع.

وما خلصت الساردات المغربيات إلى فهمه هو ان مواصلة السكوت والاستمرار في لعبة الصمت من شأنه ان يكرس هذا الظلم والتسلط على فكر المرأة وجسدها؛ لهذا بات من الضروري ومن الواجب كسر جدار الصمت هذا والصراخ بأعى صوت في وجه جميع أولئك الذين يفضلون أن تبقى لغة الصمت سائدة، لأن في بقاء لغة الصمت بقاء للتجبر وللخطايا. ومن هنا كان لابد من الكتابة في هذه الموضوعات؛ لأن هذه الكتابة هي الكلام الموجود قُبالَةَ الصمت الذي يريد الآخرون أن يبقى وأن يسود.

هكذا استطاعت السرديات المغربية المعاصرة أن تخطو خطوات كبيرة في مسار فضح الممارسات الرجالية الذكورية ضد المرأة وضد المجتمع. فالرجل الذي يغتصب فتاة إنما يغتصب المجتمع بكامله، والرجل الذي يعتدي على حرمة طفلة إنما يعتدي على جميع أطفال ذلك المجتمع. لهذا عملت المرأة المغربية على وضع حد لآخر فصل من فصول الصمت في حياة المجتمع المغربي وحياة المرأة المغربية. فقد كتب مليكة مستظرف ومليكة نجيب ولطيفة لبصير وفاتحة مرشيد ووفاء مليح وسعاد رغاي والزهرة المنصوري وزهور كرام وحليمة زين العابدين وغيرهن من الساردات المغربيات في موضوع السكوت في مقابل الكلامن فوجدن ان الكلام أضحى ضرورة للتخلص من تسلط الرجل وإنتاج مجتمع نظيف سليم من التناقضات التي يعيشها الرجال حين يأتون الرذيلة من جهة ويتحدثون عن الفضيلة من جهة أخرى.

واللافت للنظر أن موضوعة الصمت في الكتابة النسائية المغربية المعاصرة، لم ترتبط بالجيل المتأخر فحسب، بل وجدنا صرخاتها الأولى تُعْلَنُ في ستينيات القرن الماضي، حين كتبت القاصة المغربية خناتة بنونة روايتها (ليسقط الصمت) عام 1967. ثم ستعود بعد عشرين سنة لتعلن الصرخة نفسها، ولكن بشكل مغاير، وذلك بإصدارها المتميِّز (الصمت الناطق) عام 1982. فالصمت الذي كان في نص الزمن الأول لم بعد كما هو في زمن النص الثاني؛ إذ اختارت الساردة أن يظهر الصمت متعلقا بصفة (الناطق) المتكلم المعَبِّرِ عن مكنونات نفسه المكلومة المجروحة.

وينطوي عنوان (الصمت الناطق) في مركب الجملة الاسمية الدال على الثبات والبقاء على حال واحدة، إذ أن مجيئه مجردا من خصيصة الزمن يجعل منه صورة لازمة للأمر الدال عليه؛ ينطوي هذا العنوان على كثير من الإيحاءات والحمولات الدلالية التي ستجد ما يؤكد حَدْسَ صاحبتها في كتابات مليكة مستظرف في (جراح الروح والجسد) و(ترانت سيس)، ووفاء مليح في (اعترافات رجل وقح)، ولطيفة لبصير في (ضفائر) و(أخاف من...)، وعائشة رشدي في (بغلة القبور)، ومريم بنبختة في (وشم في الذاكرة)، وفاطمة الزهراء التوزاني في (الخرساء والبحر)، وفاتحة مرشيد في (مخالب المتعة)، والزهرة الرميج في (أنين الماء)، وغيرهن من الساردات.

وهذا شبيه إلى حدٍّ ما بما نتداوَلُهُ في بعض محكياتنا العامية، حين نقول مثلا: (فلانٌ يُنْطِقُ الأبْكَمَ)؛ بمعنى أن الهَمَّ إذا كَثُرَ يُحيلُ الإنسان الأبْكَمَ إلى ناطِقٍ. وهذا هو وضْعُ المرأة التي عاشت عقودا من الزمن مُكَمَّمَةَ الفَمِ، لا حقَّ لها في الكلام والتعبير عن مكنونات نفسها؛ بل وليس لها الحقُّ في إعلان القبول أو الرفض بخصوص أيِّ أمر من الأمور، حتى ولو كان ذلك الأمر من متعلقات الحياة لديها.

إن الوصاية الذكورية التي عاشت المرأة تحتها لعقود من الزمن، حولتها إلى كائن موضوع تحت الرقابة باستمرار؛ لا لشيء إلا لأنه (شرٌّ) و(رِجْسٌ) (قُنْبُلَةٌ) موقوتة يمكن أن تنفجر في أي وقتٍ؛ لذلك وجب ألا تغفل عنها عين المجتمع/ الرجل. وإذا كان هذا هو وضْعُ المرأة على مستوى الأفعال والتصرفات التي يمكن أن تقوم بها، فإن (رقابةً) أخرى فُرِضَتْ على المرأة تَخُصُّ هذه المَرَّةَ (فِعْلَ الكلام) الممنوع عن هذا الكائن الذي خلقه الله ناطقا كسائر مخلوقاته.

لقد سبقت الإشارة إلى أن مسألة (المنع)؛ منع المرأة من الكلام، والتزامها الصمت والسكوت؛ تُفَسَّرُ بالخوف الذي ينتاب الرجل والمجتمع من (كلام) المرأة، أو تحوُّلِها إلى كائن متكلم. فهي تخفي كثيرا من الأشياء وتَخْتَزِنُ بين ضلوعها كثيرا من المصائب والجرائم التي كان يمارسها الرجل عليها باسم مجموعات من الأكاذيب والضلالات. بل إن المرأة التي كانت تُسَوِّلُ لها نفسُها أن تنتقل من ضِفَّةِ السكوت والصمت إلى ضفَّةِ الكلام والتعبير الحُرِّ؛ تُوصَفُ بالحُمْقِ ويقوم المجتمع بالحَجْرِ عليها

وعلى عواطفها ووجودها ككائن حيٍّ. وهذا ما جعل المرأة، في الزمن الماضي، محكومة بالتفكير في دائرة ما يسمح به الرجل، وبالنُّطْقِ بما يوافق عليه الرجل؛ بل إن بعضهم جعل صوت المرأة (عَوْرَةً) لا يجب أنْ يُسْمَعَ.

ولم يقتصر حديث الصَّمْتِ في الكتابات النسائية المغربية المعاصرة على مضامين القصص وشخصياتها والأزمنة والأمكنة الخرساء التي تدور وتنتقل بينها، بل تجاوز ذلك إلى عناوين المجموعات القصصية والروايات. فقد اختارت كثير من الساردات المغربيات أن تعنون رواياتها أو قصصَها بعناوين دالة على الصمت، أو أن في جملة العنوان مفردة من المفردات الدالة على هذا المفهوم.

لقد سبقت الإشارة إلى أن القاصة خناتة بنونة هي من فتح هذا الباب حين اختارت سنة 1967 الجملة المدرجة بفعل أمر (ليسقط الصمت) عنوانا لروايتها. وبعد ذلك عادت خناتة بنونة مرة أخرى لتؤلف سنة 1975 رواية (الصورة والصوت)؛ وفي لفظة (الصوت) دلالة على الكلام المضاد للصمت. ثم توالت السنون والصمت ما يزال على حاله التي كانت، إلى أن ترجع خناتة بنونة مرة ثانية لتكرر الفعل نفسه سنة 1987 إذ اختارت أن تسم واحدة من رواياتها بـ (الصمت الناطق). وفي هذا الاختيار الثاني دلالة على أن الصمت الحالي لم يَعُدْ كما كان في الأول (صامتا)؛ بل تعدّى ذلك إلى اكتساب صفة (الناطق)، فهو صمت يتكلم عن أشياء ظل يكتمها في قرارة نفسه. ثم توالت بعد ذلك عناوين القصص والروايات تحبُلُ كل واحدة منها بشيء من هذا المفهوم الدال على الصمت الذي أرَّقَ المرأة وكان واحدا من الأسباب الرئيسة التي جعلتها تحمل القلم وتحارب لأجل تحصيل حرِّيتها.

وهكذا كتبت نزهة بنسليمان سنة 1995 (لو قُلْتُ كَلِمَتي)، وأصدرت مليكة نجيب سنة 2000 مجموعتها القصصية (لنبدأ الحكاية)، وكتبت فاطمة بوزيان سنة 2001 (همس النوايا)، وأصدرت ربيعة ريحان في السنة نفسها (شرخ الكلام)، وألفت الزهرة الرميج عام 2003 (أنين الماء)، وكتبت وفاء مليح سنة 2004 (اعترافات رجل وقح)، وأصدرت نجاة سرار سنة 2007 (الزغاريد المؤجلة)، وألفت أسماء المعلومي في السنة نفسها (نساء صامتات)، وكتبت مليكة نجيب عام 2008 (وانفجرت

ضاحكة)، وفي السنة نفسها أخرجت إلى النور نادية متفق (لسان جدتي)، وأصدرت حليمة زين العابدين سنة (قلاع الصمت)، وغير ذلك من النصوص الأخرى التي وإن لم تحمل في عنوانها الرئيس جملة أو مفردة دالة على الصمت، فإن في عناوين القصص ما يدل على ذلك، وإذا تعلق الأمر بالروايات، فإن كثيرا منها بُنِيَ على أساس تيمة الصمت التي شكلت رحِما ولودا لمجموعة من القضايا التي عالجتها المرأة المغربية الساردة.

من هنا أمكن القول بأن تيمة الصمت هي الخيط الرئيس الذي ينتظم مجموع القضايا التي طرحتها المرأة الساردة في قصصها، بما في ذلك قضايا التحرش والشذوذ الجنسيين، والدعارة، السحر والشعوذة والعرافة، والجهل والاضطهاد، وغيرها من الموضوعات التي هدمت من خلالها المرأة جدار الصمت، تمام كما هدم الألمان، ذات جدار، سور المهانة والعار الذي ظل لأجيال عديدة يفصل بين الألمانيتين الشرقية والغربية...

المبحث الثالث
أي صيغة أجدى للكتابة: صيغة المذكر أم صيغة المؤنث أم هما معا؟

من أبرز القضايا التي اتصلت اتصالا شديدا بالكتابة النسائية المغربية، قضية التعبير داخل هذه الكتابة بصيغة المذكر أم بصيغة المؤنث. ذلك بأن الساردة المغربية المعاصرة حين همَّتْ بالكتابة عن قضاياها، فإنها اختارت أن تعبر عن ذلك بثلاث صيغ متكاملة:

- صيغة المؤنث التي تتحدث عن مجموعة من القضايا، تتعلق بالمرأة والرجل على حد سواء، وإن كانت المساحة التي يشغلها ضمير المرأة أوسع من تلك التي يشغلها ضمير الرجل. وحين يُذكَرُ الرجل في مثل هذا النمط من الكتابة، فللوقوف عند قضية من قضايا المرأة التي لها علاقة بالرجل.
- صيغة المذكر التي تتحدث عن مجموعة من القضايا في علاقتها بالمرأة الأنثى وكذا بالرجل. إلا أن الحاصل في هذا النمط من الكتابة هو أن بطل الرواية أو القصة أو القصة القصيرة التي تكتبها المرأة رجل/ مذكر سترتبطه مجموعة من العلاقات بالمرأة/ الأنثى. ومن هنا يأتي حديث المرأة عن المرأة بالرغم من أن بطل الكتابة رجل/ مذكر، فالغالب هو قضايا الأنثى. وهذا ما حصل على سبيل المثال في رواية (مخالب المتعة) لفاتحة مرشيد كما سيأتي الحديث عن ذلك حين الوقوف عند بعض قضايا الكتابة النسائية المغربية المعاصرة.
- صيغة تجمع فيها المرأة الكاتبة بين الصيغتين: المذكر والمؤنث.

وقد اتجهت كثير من الكتابات النسائية المعاصرة إلى هذا النمط من الكتابة الذي يتم فيه الجمع بين الجنسين، خاصة في المجموعات القصصية التي تشهد ظهور

قصص يكون الضمير المستبد فيها بالسرد مذكرا، وقصصا أخرى يتحكم فيها ضمير المؤنث. وهذا هو النمط الذي شهد هذا التنويع؛ وكأن المراة المغربية الكاتبة تشير من خلال هذا النهج في الكتابة أنها تستطيع الاشتغال في الدورين، والانتقال بينهما بحرية سردية ومعرفية متفوقة.

والملاحظ أن المرأة المغربية الكاتبة، في خلال هذه الصيغ الثلاث، استطاعت أن تعالج بحكمة متناهية مجموعة من قضايا الإنسان والمجتمع المغربيين، وأن تكون في أفق انتظار قرائها الذين استطاعوا، مع مرور الزمن، أن يألفوا هذا النموذج ويفْسِحوا له داخل مشاريعهم القرائية التي اختارت المقارنة بين الكتابة الرجالية والكتابة النسائية، أو تلك التي استولى عليها فُضول تَعَرُّفِ ما تكتبه المرأة. وسنقف من خلال هذا المبحث عند خصوصيات هذه النماذج/ الصيغ الثلاثة من الكتابة، ونتعرَّف الأهداف الإجرائية والموضوعاتية التي كانت من وراء اختيار هذه الصيغة أو تلك مركبا للتواصل مع القارئ، سواء تعلق الأمر بالكتابة في إطار المجموعات القصصية أم في جنس الرواية.

1)- التعبير بصيغة المؤنث:

وهي الصيغة التي اختارت أن تعبر بها أكثر الساردات المغربيات المعاصرات انطلاقا من تلاؤمها أولا مع جنس الكاتبة وخصوصياتها الأنثوية التي تمكنها من الانتقال بسهولة كبيرة بين مقاطع السرد، والتعبير بطلاقة عما يجيش بداخلها من رغباتٍ ومقاصدَ تُؤطرها محركات الكتابة التي لا يمكن أن تجد الطريق السَّوِيَّ إلى البوح إلا من خلال الضمير الموازي للشخصية. كما أن ضمير المؤنث ينسجم من جهة ثانية والاختيارات الأوتوبيوغرافية التي اختارت كثير من الكاتبات المغربيات السير في نهجها. وسواء كانت السيرة الذاتية حقيقية أم مقنَّعَة، فإن ضمير المؤنث هو الشكل السردي الأكثر مناسبة لهذا النمط من الكتابة.

ولابد هنا من الإشارة إلى أمر في غاية الأهمية، هو تَحَرُّجُ المرأة الكاتبة من الإعلان، صراحة، بأنها تخوض في كتابة سيرة ذاتية، اللهم بعض النماذج القليلة التي

وجدناها تبوح بهذا المنحى؛ كما هو الشأن لدى القاصة (مليكة مستظرف) وفاتحة مرشيد ووفاء مليح وسعاد رغاي وغيرهن. ومما يزيد في تأكيد هذا النوع من السكوت على توجُّه السيرة الذاتية لدى المرأة المغربية الكاتبة، أن القارئ لأكثر ما كُتِبَ يشي بوجود النمط الأوتوبيوغرافي. فسواء كتبت المرأة ونصَّبَتْ نفسَها ساردةً بضمير المتكلم الذي يعتبر أحد معينات التوجه السير- ذاتي، أم اختارت أن تجعل السارد لنصوصها شخصية أخرى أو مجموعة من الشخصيات، فإن في النص القصصي ما يؤكِّدُ منحى الاختيار الأوتوبيوغرافي الذي تحاول كثير من الكاتبات المغربيات إخفاء معالمه.

وبالرغم من أن المرأة الساردة غير مطالبة بالتنبيه على هذا الأمر أو التنصيص عليه، فإن هذا يجرُّنا للحديث عن واحدة من النقط الخلافية بين الكتابة النسائية والكتابة الرجالية. ذلك بأن السارد الرجل لا يتحرج، في أكثر الأحيان، من الإعلان عن منحى السيرة الذاتية إذا كان ينوي تقديم سيرة ذاتية بين يدي القراء، وليس الأمر كذلك بالنسبة للساردة المرأة التي وجدناها تغض الطرف عن هذا الإقرار الذي لا تجد نفسها مضطرة للخوض فيه أو تلبية شرطه.

كما أن هذا لا ينفي أن الرجل نفسَهُ، كما عثرنا على ذلك في بعض السرود التي كتبها الرجال، لا يُعلن عن اختيار كتابة السيرة الذاتية، بل وهنالك من يعمل كل ما في وسعه لإخفاء هذا التَّوجُّه، تماما كما شرحنا ذلك لدى المرأة؛ غير أن هذا الأمر هو أكثر ورودا لدى النساء منه عند الرجال.

ومن النماذج التي يمكن الوقوف عندها في هذا المنحى الذي اختارت فيه المرأة الساردة التعبير بضمير المؤنث، وهو الغالب كما سبقت الإشارة إلى ذلك، ما كتبته القاصة (فاتحة مرشيد) في كل من مجموعتها القصصية (مخالب المتعة) وروايتها (لحظات لا غير)؛ حيث بسيطر ضمير المؤنث إطاراً للسرد وفاعلا فيه. فرواية (لحظات لا غير) سيرة ذاتية لم تبُحْ الكاتبة بنية كتابتها، اللهم المعينات السردية المتناثرة عبر فصول الرواية، بالإضافة إلى ما دعوته في بعض ما كتبته في موضوع العتبات بـ (العتبة الصفر)، وهي الإهداء؛ حيث نجد ما يشير إلى التوجه

الأوتوبيوغرافي؛ تقول فاتحة مرشيد في إهداء هذه الرواية، وهي الطبيبة العارفة بالمدارج العلمية لناموس الموت: "تَرَيَّثْ قليلاً أيها الموتُ.. إنني أكتبُ."[1]. أما الناشر، فقد استغل ما دعوته بالتقديم الصغير، وهو الصفحة الرابعة من الغلاف، ليقدم لنا النص على أنه رواية دون أي تلميح إلى المنحى الأوتوبيوغرافي الذي يظل مستتراً؛ يقول: "إنها رواية استعادة الحياة، ولا شيء يعيد الحياة لجسد ميت، أو لراغب في الانتحار مثل صعقة الحبن مثل العشق. فالطبيبة أسماء تستعيد جسدَها بعد أن رفضتْ سابقا إجراء عملية تجميل إثر استئصال نهدها. والشاعر وحيد، الذي جاء إلى عيادتها إثر محاولة انتحار، يستعيد حُبَّهُ للحياة. بلغة الشاعرة، تكتب الدكتورة فاتحة مرشيد رواية رومانسية جميلة تنسُجُ حُبْكَتَها من وقائع الحياة، ومن جمال اللغة، ومن غِنى الشعر؛ فتُقَدِّمُ لنا رواية جذّابَةً شديدةَ التأثير."[2].

ومن الناحية اللغوية، كان علينا انتظار الصفحة الثالثة عشرة، لنعرف بأن السارد أنثى، مع العلم بأن الرواية بدأت مع الصفحة السابعة؛ بمعنى أن فاتحة مرشيد بقيت تكتب طوال ست صفحات بضمير يفيد الإحالة على المذكر، إلى أن جاءت إلى الصفحة الثالثة عشرة لتقول متحدثةً على لسان أمِّها: "لابد أن الدكتور جائعة؟ كانت تناديني دائما بالدكتورة منذ سنتي الأولى بكلية الطب.."[3]. أما قبل ذلك، فظل ضمير المتكلم المذكر هو المسيطر. وتأتي الإشارة الثانية إلى ضمير المؤنث السارد في الصفحة السادسة عشرة أين تتحدث عن سنوات صباها؛ تقول: "أعادتني لسنوات صباي البعيد حيث كنتُ أمتبُ محاولات في الشعر والقصة يقرؤهاأستاذ اللغة العربية على مسامع الفصل..كم كنتُ فخورةً (بإنجازاتي الأدبية) أيامها قبل أن تشغلني دراسة الطب عن الكتابة.."[4].

---

[1] – لحظات لا غير: فاتحة مرشيد، صفحة الإهداء، ص. 5.

[2] – لحظات لا غير: فاتحة مرشيد، الصفحة الرابعة للغلاف (التقديم الصغير).

[3] – المصدر نفسه، ص. 13.

[4]– نفسه، ص. 16.

وفي هذا النص ما يدل على التوجه الأوتوبيوغرافي، وعلى توظيف ضمير المؤنث الذي ظل متأخرا في الظهور وغير وارد بشكل مكثف، بالإضافة إلى دلالة السيرة الذاتية التي تحملنا إلى حياة الأديبة فاتحة مرشيد التي بدأت عالم الكتابة شاعرة؛ إذ صدر لها ابتداء ديوان (إيماءات) سنة 2002، ثم قصائد من ديوان (ورق عاشق) سنة 2003، وديوان (ورق عاشق) في السنة نفسها، وديوان (تعال نُمْطِرْ) سنة 2006، وديوان (أي سواد تُخْفي يا قوسَ قُزَحْ) في السنة نفسها. وبعد ذلك فقط ستتحول فاتحة مرشيد إلى ميدان السرديات.

كما وجبت الإشارة إلى أمر آخر في مجال التعبير بضمير السارد الذي يتولى تقديم عناصر القصِّ؛ ففاتحة مرشيد تجعل دوما نفسها طرفا في الحكي السارد؛ إذ هي السارد، وفي الوقت ذاته البطلة (أسماء) كما هو الحال في رواية (لحظات لا غير)، وكذلك الشأن في روايتها (مخالب المتعة). وهو الأمر الذي لا نجده مثلا عند ليلى أبو زيد التي اختارت في روايتها (الفصل الأخير) أن تكون ساردة لقصص لا تعتبر هي، كساردة، طرفا فيها؛ تقول: "إلى جانب الجداول ثلاث طفلات يملأن الغابة بأصواتهن الصغيرة..."[1]. وتقول أيضا: "اِتَّضَحَ له أنها لا تسمع، فأفرغَ كيسَ قُماشٍ صغير من بضع برتقالات وقام إليها. أخذ الْحُصَيّاتِ من ثوبها وألقى بها في الكيس ثم وضعه في يدها وهي لا تكاد تشعُرُ به.."[2]. وتقول في مكان آخر: "وجدَ السيارةَ مُطَوَّقَةً بكوكبة من الأطفال، ولما رأوه تفرقوا عنها. وعندما هَمَّ بفتحها لاحظَ أنهم قد كتبوا على على بابها بآلةٍ حادَّةٍ (يحيا المغربُ)، فأعطى الفرّاشَ عنوانَهُ وأوصاهُ بالاتصال به، وانطلق.."[3].

---

[1] – الغريب، وقصص من المغرب: ليلى أبو زيد، منشورات المركزالثقافي العربي، الدار البيضاء، ط. 2/ 2008، قصة (بيت في الغابة)، ص. 9.

[2] – المصدر نفسه، (قصة بيت في الغابة)، ص. 10.

[3] – الغريب، وقصص من المغرب: ليلى أبو زيد، (قصة المتذمر)، ص. 39.

أما روايتها (الفصل الأخير) التي صدرت طبعتها الأولى سنة 2005، فجاءت هي الأخرى مسرودةً بضمير المؤنث، إلا أنه المؤنث الذي يجعل نفسه طرفا في الحكي؛ إنه السارد/ البطل الذي يسرد ويلعب دوره في أحداث الرواية كسائر أبطالها؛ تقول: "الدراسة مع الذكور شاقة كصعود الجبل في الصحراء، في الهاجرة. سمعنا من التحذير ما حسِبْنا معهُ أن مجرد مكالمةِ الذَّكَرِ تُسَبِّبُ الحمْلَ. والآن كأننا ندرُسُ مع الغيلان، ورغم ذلك فأنا شخصيا أفضِّلُ مجابهَتَهُم. لا أقولُ إنهم أفضل بالطبع، ولكن بالتطبُّعِ، إلا أنهم لا يرضون بمعاملة الأنثى بالعقل؛ لأنها في نظرهم بليدةٌ بطبعها. هُمْ داخل الدرس بشَرٌ مثلُنا يمكننا إرهابُهُم بعضلاتِ عقولنا، وخارجَهُ مخلوقاتٍ مغايرة، خطيرة ومعادية لا بد من مقاطعتها. والنتيجة أننا في حرب حامية الوطيس، تكتيكنا فيه التفوقن وتكتيكهم التَّحرُّشُ بالرطانة السوقية والكلام اللاذع والفاحش..."[1].

وتقول أيضا: "بعد سنين خاب ظني فيه، فوجدتني كمن اكتشف أن الماسة التي حسبها متحققة ما هي إلا زجاجة، على أن العمر انقضى ولم أجد الماسة بعد.. الخيانة، رجالنا مجبولون بها وإن كان من يخون الزوج قادراً على أن يخون الوطن والعياذ بالله. وخيانة الوطن عقوبتُها الإعدام؛ أليس كذلك؟ طيب الأسرة وطنٌ صغيرٌ، ولكننا نحصر العفة في المرأة، ونبرر انفلات الرجل بـ (إيوا ماشي بحال)"[2]. وتقول في مكان آخر من الرواية نفسها: "ثم مضى يحكي ويردُّ على الأسئلة؛ عن تَحَكُّمِ المرأة الصحراويَّة في الرجل؛ قال إنه يعود إلى قسوة الحياة والجوِّ اللَّذيْن فرضا على الرجل درءَ المِشاقّ عنها ومحاباتها، فاستغلَّتِ الوضعَ بمكرِها وسادتْ عليه. وعن سُمْنَةِ المرأة، قال إنها فعلا من مواصفات الجمال عندهم. فالأسر تُسَمِّنُ بناتها منذ الطفولة، وأضاف وابتسامة تغمُرُ وجهَهُ أن الجميلة مَنْ ترتَعِشُ أردافُها تحت المِلْحَفَةِ المهَفْهَفَةِ ثلاث مراتٍ في الخطوة، وأشار إليَّ وهو يُكَلِّمُ الوالدةَ قائلا:

---

[1] – الفصل الأخير: ليلى أبو زيد، منشورات المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط. 1/ 2005، ص. 5.

[2]– المصدر نفسه، ص. 37.

- لو كانت ابنتك هذه في الصحراء، لما تزوجتْ.."[1].

أما في مجموعتها (المدير، وقصص أخرى من المغرب) التي نشرتها في طبعتها الأولى سنة 2008، فتمزج بين الضميرين المذكر والمؤنث كما سيأتي بيان ذلك في محله. والملاحظ أن ليلى أبو زيد كتبت سيرة ذاتية أعلنت عنها وهي (رجوع إلى الطفولة)، بالإضافة إلى أن كثيرا من كتاباتها هي تسجيل لمجموعة من الصور الحياتية المعيشة، سواء كانت ليلى أبو زيد مَنْ عاشها، أو أنها صاحبت أو شاهدت من عاشها أو عاشتها؛ تقول في ختام روايتها (الغريب): "عُدْتُ إلى كتاباتي فوجدتُ أن لديَّ شيئا أريد قولَهُ وأحداثاً (واقعيَّةً) اودُّ تسجيلَها، ورُؤْيا أرغبُ في الإفصاح عنها.."[2]. وهذا ما سبقت الإشارة إليه حين بيَّنا أن المرأة تكتُبُ عن معايشة ومصاحبة، في الوقت الذي يكتب فيه الرجل؛ أو على الأقل كثير مما يكتُبُهُ الرجل هو عن تخييل؛ على ما في هذا الرأي من مبالغة أو مخاطرة.

وإذا كان التعبير بصيغة المؤنث هو الوضع الطبيعي لكتابة المرأة التي اختارت من خلال بوابة الكتابة التعبير عن آمالها وآلامها وذاتها، مستعملة في ذلك الضمير الذي وضعته العربية لهذا الغرض، فإنها في كثير من الأحيان وجدناها تستبدل هذه الصيغة؛ صيغة التعبير بضمير المؤنث بصيغة غريمها ونصفها الثاني في الحياة؛ صيغة ضمير المذكر. والسؤال الذي يفرض نفسه في هذا السياق: لِمَ اختارت المرأة الكاتبة في بعض الأحيان التعبير عن انشغالاتها بضمير المذكر؟ بمعنى أن المرأة كانت تُجْري مجموعة من نصوصها القصصية بضمير سارد مذكر تتوارى خلفه وتجعله يقول ويفكر بالطريقة التي أرادت له أن يقول ويفكر بها.

إن التعبير بصيغة المؤنث هو القاعدة في الكتابة النسائية، في حين أن التعبير بصيغة المذكر هو الهامش الذي اشتغلت عليه المرأة الكاتبة، ومقصدها من وراء ذلك اكتشاف شخصية/ ذات الآخر (الرجل/ المجتمع)، والغوص في أعماقه؛ لإعادة

---

[1]- الفصل الأخير: ليلى أبو زيد، ص. 106.

[2]- المصدر نفسه، ص. 168 وما بعدها.

تشكيله وفق قواعد وأعراف جديدة هي القواعد والأعراف التي آمنت بها المرأة بعد أن أصبحت صاحبة يراعٍ يكتب ويفكر ويقرر.

وهنا لا بد من التذكير بأن الكتابة السردية النسائية بالمغرب قامت على أساس ثلاثة مستويات كبرى، هي:

- مستوى اسكتشاف الذات والتعبير عنها واستعادة وجودها.
- مستوى اسكتشاف الآخر والحديث عنه وفق رؤية جديدة بانية.
- مستوى الحُلُم أو بناء علاقات جديدة بين الذات والآخر وفق القواعد والقوانين الجديدة التي سمح المستويان الأول والثاني بالخلوص إليها، بعد الانتهاء من مراحل اسكتشاف الذاتين وعقد المصالحة بينهما.

ويمكن القول بأن كل مستوى من هذه المستويات الثلاثة توازيه صيغة من صيغ الكتابة التي كانت المرأة الكاتبة ذكية في التعامل معها وتوزيعها تبعا للمواقف والحالات التي تجمعها بالقارئ المتلقي للنصوص القصصية. وهكذا يوازي توظيف صيغة المؤنث في السرد النسائي المغربي المستوى الأول المتمثل في اسكتشاف الذات الأنثوية والتعبير عنها في مختلف تجلياتها.

لقد كان الهاجس الأول لدى المرأة الساردة هو استعادة ذاتها والتعرف عليها داخل شروط وسساقات جديدة غير تلك التي كان يفرضها الرجل ويملي أبجدياتها. إنها الرغبة في استكشاف هذه الذات التي طالما صورها الآخر وقدمها إلى الناس على أنها رِجْسٌ وعارٌ وقنبلة موقوتة يمكن أن تنفجر في أي حين. لابد إذن من استعادة هذه الذات (الملعونة)، والتَّثَبُّتِ من صدق أو تهافت وكذب ما أُلْصِقَ بها من صفاتٍ، وما نُسِجَ حولها من خرافات وأساطير.

أما المستوى الثاني من مستويات الكتابة المتصل باكتشاف الآخر، فيوازيه في التعبير صيغة المذكر؛ بمعنى أن المرأة الكاتبة تروي لنا القصة بلسان سارد ذكر؛ وهذا ما نعثر عليه في بعض قصص وروايات ليلى أبو زيد والزهرة الرميج ولطيفة باقا وغيرهن من الكاتبات الأخريات. والغاية من إسناد فعل السرد إلى المذكر في هذا المستوى رغبة الأنثى/ الكاتبة في تقديم الرجل بديلا عنها في التعبير عن همومها

وآلامها وآمالها؛ بالإضافة إلى أن في هذا التقديم شكلا من أشكال إشهاد الرجل على ما قاسته المرأة من عذابات وما كابدته من مرارة في سبيل الانتهاء إلى ما انتهت إليه.

كما جاء هذا المستوى من الكتابة النسائية المتعلق باستكشاف الآخر بصيغة المذكر لغاية أخرى تكمن هذه المرة في حديث المرأة عن الرجل؛ إذ ظاهريا نجد الرجل بطلا وساردا في الحكاية، أما في العمق فإن خلف هذا الرجل يتوارى صوت المؤلفة الذي كان بالأمس مُكَمَّماً؛ وها هو الآن يكتب عن الرجل بعد أن كان الرجل يكتب عنه. فكما شكلت المرأة، في الأزمنة الماضية، موضوعا في كتابة الرجل، فقد جاء الوقت لترُدَّ المرأة الدَّيْنَ الموجود في عنقها، فَيَنْقَلِبَ الرَّجُلُ إلى موضوع في كتابة الأنثى.

لقد انطلقت المرأة تستكشف شخصية الرجل وتجعل منه موضوعا لكتابتها، كما هو الحال في (مخالب المتعة) لفاتحة مرشيد و(اعترافات رجل وقح) لوفاء مليح وغيرهما، بعد أن كان هو الذي يتولى الكتابة عنها. غير أن كتابة المرأة هنا عن الرجل لا تأتي لتحقيق مطلب انتقامي أو عبثي، بقدر ما تقوم شاهدا على تبادل الأدوار والمواقع بين الرجل والمرأة من جهة، كما تأتي لاستبدال شخصية الرجل الماضي برجل جديد لا يشبه أبدا الرجل الذي كان. فالمرأة الكاتبة التي تستحضر في قصصها شخصية الرجل وتعبر بصيغته، إنما تفعل ذلك لتُميتَ ذلك الرجل ومن رماد جُثَّتِهِ ينبعث رجُلٌ جديد هو الذي ستدخل معه الأنثى في مصالحة، تفضي، بعد حين من الكتابة، إلى بناء مجتمع جديد بعلاقات ومواصفات جديدة.

فالمرأة التي تتولى هنا فعل الكتابة وتجعل الرجل ساردا من ساردي قصصها، تتحدَّثُ عن الرجل بخلفيات أخرى لا تَمُتُّ بصلة إلى تلك التي كان ينطلق منها الرجل يَوْمَ كان يكتُبُ عن المرأة. إنها خلفيات الأنثى التي تتوق إلى التأسيس؛ تأسيس نمط جديد من التواصل يتساوى فيه الجنسان ويتكاملان مع بعضهما. لقد أصبحت اليوم قادرة على الكتابة عن نفسها، كما هو الحال في المستوى الأول، بل تعدت ذلك إلى الكتابة عن الآخرين بما في ذلك الرجل؛ وذاك حال المستوى الثاني.

ولا بد هنا من الإشارة إلى أمر في غاية الطرافة، وهو أن المرأة التي فرض عليها الرجل لغة الصمت والكتمان والاندحار يوم كانت مجرد موضوع من موضوعات كتابته وكان هو الصوت الأوحَدَ في الساحة؛ لم تُعامِلِ الرَّجُلَ بالمثل، بل وجدناها تُفْسِحُ له في كتابتها وصفحاتها، وتُخَوِّلُ له سلطة الكتابة والتعبير عن نفسه بنفسه؛ وإن توارى خلف هذا التعبير صوت الأنثى الذي أضحى مسموعا ولا يشكل أي نشاز أو عورة في المجتمع.

ويأتي المستوى الثالث من مستويات الكتابة لدى المرأة، ليتوِّجَ عمل الأنثى في المستويين الأول والثاني. إنه المستوى الذي تزاوج فيه الكاتبة الساردة بين الصيغتين: صيغة المؤنث وصيغة المذكر. وهنا تعمل المرأة على بناء علاقات جديدة مع الرجل وفق قواعد ونواميس جديدة، هي ثمرة الاستكشاف الذي طال الذاتين: ذات الرجل وذات المرأة. وفي هذا المستوى تُشْرِعُ المرأة العنان لثقافة الحُلُمِ؛ ذاك الحُلُم الذي تتوق فيه الكاتبة المغربية إلى تأسيس مجتمع جديد مبني على علاقات وأواصر جديدة بين الرجل والمرأة؛ تَجُبُّ العلاقات الماضية، وتفتح ذراعيها لعلاقات مستقبلية جديدة تَعِدُ بالعطاء الكثير، بعد أن تعمل على إرساء دعائم المصالحة بين الجنسين وفق ثلاث علامات، هي:

- مصالحة داخلية، هي مصالحة المرأة مع ذاتها وجسدها.
- مصالحة خارجية، هي مصالحة المرأة مع الآخر/ الرجل.
- مصالحة خارجية أخرى، هي مصالحة المرأة والرجل مع الآخر/ المجتمع، الذي سينبعث بفضل هذه الرؤية الجديدة في حُلَّةٍ لم يسبق أن كان عليها من قبل. إنها المصالحة التي تَعِدُ بالتحوُّلاتِ على جميع المستويات الذهنية والتواصلية والاجتماعية والحقوقية والاقتصادية والسياسية..

لقد كان على المرأة وهي تمارس فعلَ الكتابة أن تكسر مجموعة من (الطابوهات)؛ غير أن كَسْرَ هذه (الطابوهات) وتجاوزها يفرض على الأنثى أن يَتِمَّ وفق رؤيةٍ منهجية مضبوطة من شأنها أن تُفْضي إلى نتائج فاعلة في المتلقي الذي سيتعاطف مع المرأة ويدخل في صفِّها بعد أن اقتنع بضرورة التحوُّل. من هنا بالذات، اختارت المرأة أن

يتمّ هذا التجاوز؛ تجاوز (الطابوهات) عبر قناتين لكل واحدة خصوصياتها والفاعلون فيها:

- قناة يحصل فيها التجاوز على يد المرأة؛ وهذا هو الأصل في الرؤية التي انتدبت المرأة الكاتبة نفسها لترسيخها.
- قناة يحصل فيها التجاوز على يد الرجل؛ وهذا هو الهامش الذي تطل الأنثى من خلاله على نصفها الثاني الذي تكسر بواسطته طابوهات أخرى أجلتها لصالحه.
- قناة يحصل فيها التجاوز على يد المرأة والرجل كليهما؛ وفي ذلك دلالة على الصورة الجديدة التي تتوق المرأة إلى تحقيقها.

والقارئ المتمعن في السرد النسائي المغربي، في الرواية كما في القصة القصيرة، يجد أن هذه الأصناف من التجاوز تحدث وفق أشكال منها:

- التجاوز الحاصل من قبل الأنثى بمفردها داخل النص الواحد.
- التجاوز الحاصل من قبل الرجل بمفرده داخل النص الواحد.
- التجاوز الحاصل من قبل المرأة والرجل داخل النص الواحد.

ولنا في نص (مخالب المتعة) لفاتحة مرشيد، و(ترانت سيس) و(جراح الروح والجسد) لمليكة مستظرف، و(اعترافات رجل وقح) و(بدون...) لوفاء مليح، و(أخاف من...) للطيفة لبصير، و(أنين الماء) للزهرة الرميج، وغيرها من النصوص النسائية، النماذج الدالة لكل واحد من هذه الأشكال الثلاثة التي انطوت عليها رؤية الأنثى واستراتيجيتها في الوصول إلى القارئ.

ويمكن القول بأن المرأة الساردة المغربية انفردت بهذه الرؤية التي جعلتها تكتب بالصيغتين معا: مرَّةً بصيغة المذكر وهو الأمر الذي لم يمارسه الرجل في سائر كتاباته السردية؛ وهذه خصوصية من خصوصيات كتابة المرأة في مقابل كتابة الرجل، ومرة أخرى بصيغة المؤنث وهو الوضع الطبيعي الذي يمكن لكل أنثى أن تطِلَّ منه على قضايا ذاتها ومجتمعها.

من هنا أجد نفسي كلما وقفت عند أمر من أمور هذه الكتابة، مضطرا لاستعادة نعت (الكتابة النسائية)؛ حرصا على هذه الخصوصية التي لم يسبق للرجل أن جاء بما يشبهها. لهذا لا يحق لأحد، حتى ولو كان من المبدعات اللواتي يخصهن هذا الأمر من جهة تعلقه بهن، أن يمنع تثبيت هذا الاصطلاح وإجراء هذه التسمية (السرد النسائي) أو (الكتابة النسائية)؛ على أساس أن الأمر لم يعد يخص المرأة كطرف فاعل في هذه القضية، ولكنه أمرٌ أصبح يَعُمُّ الأدب المغربي برُمَّتِهِ؛ هذا الأدب الذي انتشى بهذه الخصوصية التي شكلت قيمة مضافة في مكتبته الغنية المتنوعة.

وتستوقفنا جملة من القضايا الشكلية والموضوعية، كلما تناولنا بالدرس قضايا السرد المغربي الحديث، بما في ذلك الكتابة النسائية والكتابة الرجالية؛ أي الرواية والقصة والقصة القصيرة التي كتبها الساردون المغاربة الرجال من أمثال: محمد شكري ومبارك ربيع ومحمد عزالدين التازي واحمد التوفيق وعبد القادر الشاوي والطاهر بنجلون وعبد الله العروي وغيرهم من الكتاب المغاربة، والرواية والقصة والقصة القصيرة التي كتبتها النساء المبدعات الساردات المغربيات المعاصرات؛ من أمثال: فاطمة المرنيسي وزهور كرام وليلى أبو زيد وحليمة زين العابدين ومليكة نجيب ومليكة مستظرف ولطيفة لبصير والزهرة المنصوري ووفاء مليح وفاتحة مرشيد وغيرهن من الكاتبات المغربيات المعاصرات.

ولعل من أبرز القضايا التي تستوقفنا ونحن بصدد الحديث عن هذا الموضوع، هو ضرورة التمييز بين هذين النوعين من الكتابة: الكتابة الرجالية/ الذكورية والكتابة النسائية. والذي نلاحظه أن أكثر المبدعات والكاتبات المغربيات يرفضن أن تلتصق بإبداعهن هذه التسمية (الكتابة النسائية)، مدّعيات بأن الكتابة والإبداع واحد، وليس من الضروري ان نميز بين كتابة رجالية وكتابة نسائية، والنساء المبدعات إذ يرفضن هذه التسمية أو أن يُنْعَت إبداعهُنَّ بـ (الإبداع النسائي)، فإنما يصدرن عن موقف ورؤية مغلوطة تماما. فهن ينطلقن من أن هذه التسمية تأتي بحمولة قدحية

شيئة في حقِّ الكتابة بضمير النثى؛ بمعنى أن ما تكتبه المرأة يقع في درجة ثانية بعد الكتابة التي يكتبها الرجل.

والحق أن الأمر ليس بهذا الفهم أبدا؛ فالتسمية (الكتابة النسائية) ليس من شأنها أن تقلل من قيمة ما تكتبه المرأة؛ بل ربما العكس هو الصحيح؛ أي أن ما تكتبه المرأة يقع في درجة أعلى مما يكتبه الرجل. لهذا فنحن في حقيقة الأمر، ومع ضرورة التمييز بين هذين النوعين من الكتابة، ننطلق من قناعة مفادُها أن للكتابة بصيغة المؤنث خصوصياتها، وللكتابة التي يكتبها الرجل خصوصياتها. فنحن هنا ننطلق من قاعدة تفرض علينا ألا نخلط بين النمطين؛ إذ لكل نمط خصوصياته التي تجعله متميزا عن غيره.

فطريقة الرجل في الكتابة والموضوعات التي ألف الخوض فيها، ليست بالضرورة هي الموضوعات التي تهتم بها المرأة أو التي تكتب فيها. كما أن طرق المعالجة والنظر إلى هذه القضايا عند كل من الرجل والمرأة مختلفة تماما. فرؤية الرجل للمرأة مثلا ليست هي رؤية المرأة للمرأة، وكذلك حين نجد أنفسنا أمام قضية من قضايا الكتابة في مجتمعنا المغربي الحديث، وهي قضية التحرش الجنسي؛ فإذا تناولها أربعة كتاب مغاربة ذكور، فإن طرق المعالجة لديهم لن تختلف كثيرا. أما إذا تناولنا القضية نفسها من منظور أربع نساء كاتبات، فإن المنظور سيكون متقاربا بين هؤلاء النساء، إلا أنه سيكون مختلفا تماما بين ما نراه لدى الرجال وما سنقرأه عند النساء، فللمرأة طريقتها ورؤيتها الخاصة في معالجة قضايا المجتمع، وللرجل رؤيته الخاصة في الاهتمام بقضايا المجتمع، وبين الرؤيتين درجات من الاختلاف والتباين.

لقد استطاعت الكتابة النسائية أن تأتي بقيمة مضافة إلى المشهد الإبداعي المغربي، سواء تعلق الأمر بالشعر أم بالسرد؛ وذلك للقضايا المثيرة التي تناولتها وكذلك بسبب الطرق التي تناولت بها تلك القضايا. فلم يكن لأحد أن يتعرف كثيرا من مشاكل المرأة ولا الممارسات الشاذة التي تُمارَسُ عليها، لولا الكتابة التي نزلت من قلم المرأة. المراة أحسنت الحديثَ عن المرأة، في الوقت الذي لم يكن فيه الرجلُ قادرا على

طرح قضايا المرأة؛ بل كيف سيكون قادرا على طرح قضايا المرأة وهو بطل مأساتها والسجان الذي يتولى ليل نهار مراقبة حبسها والتجسس على مكنونات قلبها.

من هنا تأتي قيمة كتابة المرأة، سواء على مستوى الشكل أم المضمون أم المقاصد؛ وذلك لأننا لم نعتد على مجموعة من الموضوعات حتى جاءت المرأة وسال قدمها معطاءً في تلك الموضوعات. ولكن هذا لم يمنع من اشتراك المرأة والرجل في مجموعة من القضايا؛ كقضية الحرية والاستقلال، وقضية التهميش والقهر، وقضية الفقر والجهل التي يعانيها المواطن المغربي، بالإضافة إلى مجموعة أخرى من التيمات التي تدخل في إطار المتعارفِ عليها داخل المجتمع.

إلا أن الخصيصة التي يمكن لفت الانتباه إليها هي أن الرجل المبدع حين كان يكتب، لم يكن يميز في طرح قضاياه بين الجنسين: الذكر والأنثى؛ أي أنه كان يكتب بضمير واحد هو ضمير المتكلم الرجل؛ وكأن لا صوت يوجد في هذا المجتمع إلا صوت الرجل. وبالرغم من أن المرأة تظهر في الكتابات الرجالية كشخصية من الشخصيات، إلا أنها لا تعدو أن تكون شخصية سالبة لا حول لها ولا قوة، والرجل وحده هو الصوت المرتفع فوق جميع الأصوات، ولا صوت بعده يتحدث داخل هذا المجتمع.

أما المرأة الكاتبة، فقد نظرت (بعين العدل) على الجنسينن وتناولت قضايا المجتمع برؤية تفرق بين الرجل والمرأة، الشيء الذي لا نعثر عليه في الكتابة الرجالية التي ظل صوتها مفردا. والمرأة إذ تزاوج في كتابتها بين الرجل والمرأة، إنما تقصد إلى وضع كل جنس أمام مرآته الحقيقية التي تفضح أمامخ مزاياه وسلبياته؛ وهذه خصيصة من خصوصيات الكتابة النسائية التي لا نجدها في الكتابة بصيغة المذكر.

الكتابة بصيغة المؤنث متعددة الرؤى والمقاصد والحاجات، في حين أن الكتابة بصيغة المذكر مفردة تنظر إلى الأشياء بعين واحدة هي رؤية الرجل الذي يكتب وينهى ويأمر ويحكم فيما حوله من الناس والأحداث كما يشاء. ليس معنى هذا أننا

هنا نعمِّمُ بشأن الكتابة الرجالية؛ ذلك بأننا لا نعدم بعض الكتابات الذكورية التي نظرت إلى قضايا المجتمع بمنظار أَلَّفَ بين الرجل والمرأة.

والذي نريد أن نَخْلُصَ إليه من وراء هذه المقدمة ان نعت (الكتابة النسائية) ليس أبدا سُبَّةً في حق المرأة المبدعة ولا يمكن أن يكون كذلك. إنه تاج ووسام تمكنت المرأة من تعلقه في صدرها؛ ايجعلها متميزة عن الكتابات التي يكتبها غيرها. فكما أننا نتحدث عن تربية المرأة لأطفالها ونميزها عن تلك التي يقوم بها الرجل للأبناء أنفسهم، كذلك الشأن بالنسبة للكتابة التي تصبُّ في مجرى له خصوصياته حين يكون مصدرها امرأة، وتصب في مجرى آخر له خصوصياته حين يكون مصدرها رجلاً. ومهما يكن من أمر فكل من الكتابة النسائية والكتابة الرجالية عملتا معا على إغناء الفكر المغربي، وتزويده بمجموعة من المنطلقات التي حملته على التصحيح؛ تصحيح مسار الحياة وإعداد برنامج للمصالحة بين الجنسين.

ومن أبرز الخصوصيات التي تميز كتابة المرأة عن كتابة الرجل، انها كتابة انسابت في ثلاث مسارت كبرى؛ هي:

- مسار كتابة الذات عن الذات، وهو المسار الذي تحاول فيه المرأة التعريف بذاتها بعد اكتساف هذه الذات جسدا وفكرا وطموحات كبيرةً. إنها المرحلة الأولى والأم في الكتابة المسائية المغربية، وهي المرحلة التي أسست من خلالها المبدعات المغربيات مشروع الكتابة عن المرأة والرجل معا. إنها الكتابة التي خاضت فيها المرأة معركة ذاتها، فخرجت، في أكثر الحول منتصرة من هذه المعركة؛ إذ تمكنت من فهم هذه الذات وتصالحت مع جغرافيتها المعقدة وطموحاتها الكبيرة.
- مسار كتابة الذات عن الآخر؛ بمعنى أن المرأة التي انتهت من اكتشاف ذاتها، خرجت بعد ذلك إلى اكتشاف الآخر في تعدده. ذلك بأن الآخر هنا متعدد في رؤية المرأة ومشروعها الإبداعي؛ وهو أقسام ثلاثة:
  - ➢ الآخر بمفهوم الرجل (الأب- الابن- الزوج- الحبيب- الصديق..).

- الآخر بمفهوم المجتمع بكل تعقيداته وطبقاته وأجناسه.
- الآخر بمفهوم العادات والتقاليد التي ظلت لزمن تقيد حرية المرأة.

• مسار كتابة الذات عن علاقتها بالآخر بعد أن تمت عملية اكتشافه والتصالح معه. فالمرأة لم تخرج إلى محاسبة الرجل الذي عانت من ويلاته إلا في القليل النادر. والذي حصل أن المرأة المبدعة اشتغلت على تيمة اكتساب الرجل وجعله طرفا في حياتها، محققة بذلك نصفها الثاني الذي لم تتنازل عنه حتى في أصعب لحظات معاناتها مع قواعد المجتمع الذكوري القاسية. فالمرأة التي كتبت في المسار الثاني عن الآخر إنما فعلت ذلك بقصد اكتشاف هذا الآخر في صوره المتعددة، ثم التصالح معه رجلا ومجتمعا وعادات وتقاليدَ، وبعد ذلك جاء التواعد مع ذلك الآخر في تعدده على بناء مجتمع متماسك تكون فيه الكلمة للرجل والمرأة في توادهما وتعاونهما.

ولم يشذ عن هذا المسار الذي أعلنت فيه المرأة تصالحها مع الرجل والمجتمع، إلا بعض النماذج السردية التي وجدنا فيها المرأة تعمل على استدراج الرجل إلى عرينها؛ قصد الانتقام منه، وتحويله إلى مخلوق سلبي لا خير فيه. بل إن الأمر خرج في بعض الأحيان إلى حدود المسخ؛ مسخ شخصية الرجل كما هو الحال في رواية (مخالب المتعة) لفاتحة مرشيد التي ستحوِّلُ الرجل إلى (عاهرة)، وتعمل على استغلاله تماما كما كان هو نفسه يستغلها من قبل؛ وهذا ما تعبر عنه فاتحة مرشيد في (مخالب المتعة) بقولها: "اضطهاد المجتمع للمرأة جعلها تتعلم كيف تمارس الحياة حتى وهي وراء القضبان... جعلها تتقن فن البقاء على قيد الحياة..."[1].

ويبقى سلاح المرأة في هذه المعركة جسدُها الذي تستدرج عن طريقه الرجل؛ لتمارس عليه انتقامها؛ تقول فاتحة مرشيد: "أهذه طبيعة العمل الذي تعيش منه وتقترحه علي. تريدني أن أشتغل عاهرة؟ لا تبالغ يا أخي، كيف تقول هذا وأنت الرجل، أتخاف على شرفك؟ أنت الرجل... أتفهم ما معنى الرجل؟ لن يعيب عليك

---

[1] – مخالب المتعة: فاتحة مرشيد، ص. 29.

أحد، أنت تعطي المتعة وتستمتع بدورك، وتتقاضى أجرا لا يستهان به.."[1]. لتخلص بعد ذلك إلى القول: "وعندما ودعتني عند محطة القطار دسَّتْ في جيبي ألف درهم. صعقتني المفاجأة، لكنها قالت بلطف شديد: (لا تكن غبيا، أنت عاطل، كل شيء بثمنه."[2]. ويستمر بعد ذلك المسخ ليأخذ صورة العادة التي ستصبح مع مرور الزمن (مهنة/ عملا) يقوم به (عزيز) الشخصية البطلة في (مخالب المتعة)؛ تقول: "قدَّمتْ لي ليلى بعد شهرين من علاقتنا صديقتين انضمتا إلى لائحة الزبونات، بحيث أصبح لدي برنامج حافل؛ بمعدل مرتين في الأسبوع لكل واحدة، ما يملأ ستة أيام في الأسبوع، وأرتاح يوم الأحد؛ لأنه اليوم الذي يخصصنَهُ للزوج والأسرة."[3].

فهذا نوع من المسخ تعمل المرأة على إلحاقه بالرجل عقابا له على ما كان يفعله بها في سنوات الظلم والقهر التي كانت عرضة لها. وإذا كانت فاتحة مرشيد تمارس هذا النوع من العقاب على رجالها، فإنها في مكان آخر من الرواية نفسها تجعل الجسد الأنثوي للمراة سلاحا لتوقيع ذلك العقاب؛ تقول على لسان الزبون الذي ركب مع عزيز وصديقه سائق سيارة الأجرة: "تصوروا نسيتُ أن أشتري ما أوصتني به زوجتي، مع أنها عاقبتني البارحة بامتناعها عني.. بنت الحرام.. وهذه بالتأكيد وصية أمها العقرب.. تريد ثوبا لتخيط جلبابا جديدا لرمضان.. بيننا وبين شهر رمضان أكثر من أربعة أشهر، لكن طلباتها لا تنتهي. ولو تأخرتُ في تلبيتها تقول لها امُّها (اهجريه في الفراش).. بنت الحرام.. تبيع لي حقّي الذي شرَعَهُ ربي.."[4].

ولا تتحرج فاتحة مرشيد، كسائر الساردات المغربيات، من أن تنظر بعين العدل على الجنسين: الرجل والمرأة. فهي لا تتحامل على الرجل لوحده، ولكن تدلي أيضا بموقفها السلبي من المرأة التي لم تعد تلك التي كانت في زمن مضى؛ مُصِرَّةً على أن

---

[1] – مخالب المتعة: فاتحة مرشيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط. 1/ 2009، ص. 17.

[2] – المصدر نفسه، ص. 26.

[3] – نفسه، ص. 27.

[4] – نفسه، ص. 54.

هذا التحول السلبي الجديد في شخصية المرأة إنما جاء نتيجة الموقف الجديد للرجل منها. بمعنى أننا بتنا الآن أمام موقفين اثنين عاشتهما المرأة:

- موقف المرأة في زمن المجتمع الذكوري المتسلط، حيث كانت عبارة عن (شيء) او (دمية) يتسلى بها الرجل في أوقات فراغه من العمل. كان الرجل حينها متسلطا حاكما هو (السَّيِّد) الذي لا يُرَدُّ له طلبٌ، وما على المرأة إلا أن تنفِّذَ أوامر الرجل.
- موقف المرأة في زمن المجتمع الأنثوي المتحرر، حيث أصبحت المرأة (عاطلة) عن أداء كثير من الأدوار؛ تقول فاتحة مرشيد: "هن أيضا عاطلات عن الشغل، يقتصر شغلهن على الظهور بجانب أزواجهن في المناسبات والحفلات... يؤثثن طاولات المفاوضات والصفقات.. يدخلن في منافسات مع عشيقات أزواجهن... قالت لي مرة إحدى زبوناتي إنها لا تطلب الطلاق؛ خوفا من أن تغدو في أواخر أيام عمرها دون زوج لتكرهه.."[1]. فهن نساء جديدات لا عهد للمجتمع المغربي بهن. لقد أنجبهن مجتمع الانفتاح غير السليم؛ تقول فاتحة مرشيد في تبرير موقف هذه الفئة من النساء من الطلاق: "لأن هذه الطبقة من المجتمع لا تُطَلِّقْ. الزواج فيه رتبة اجتماعية يؤدي عنها الزوج، كما يؤدي ليحتفظ بكرسيِّه في البرلمان، ويحافظ على مناصب أو مراتب أخرى. كل شيء يُشْتَرى.. هو يشتري صَمْتَها، خضوعها، استمراريتها في اللعبة. وهي تستعمل نقودَهُ لتحقيق رغباتها.. كل رغباتها بنا فيها الرغبة في الجنس."[2].

والشيء نفسُه تصرِّحُ به القاصَّة (وفاء مليح) في مجموعتها (اعترافات رجل وقح)؛ إذ تقول متحدِّثَةً عن الزواج الذي يقدم زوجته إلى رئيسه أو مديره في العمل داخل بيته ثم ينصرف ليترك لهما حرية التصرف: "كان دائما يطلب منها ان تتزيَّنَ

---

[1] – مخالب المتعة: فاتحة مرشيد، ص. 28.

[2] – المصدر نفسه، ص. 25.

بأحسن ما عندها؛ لتستقبل ضيفَهُ ومديرَهُ في العمل. وهي لا تفهم سبب إصراره على استقباله في البيت بشكل يومي والسهر معه، وهو لا يتوانى عن الإفصاح بإعجابه بجمالها أمام زوجها الذي تغمره فرحةُ الأطفال عند سماع ذلك. كان يتركها برفقته متسللا من البيت، يغْمِزُ لها بعينيه ويضع قبلةً على خدِّها. يبادر قبل أن تسأله: (تركتُ عملاً مستَعْجَلاً يَلْزَمُني إتمامُهُ).."[1].

وتكاد الصورة الثانية تطغى على كثير من السرود النسائية المغربية المعاصرة، حيث عملت الكاتبة المغربية على فضح جميع المواقف والصور، سواء تلك التي تتعلق بالمرأة، أم تلك التي تخصُّ الرجل. تقول وفاء مليح وهي تزيد في مسخ صورة هذا الزوج/ الرجل الذي يقبل ببيع زوجته للآخرين وفي عُقْرِ داره: "بينها وبين نفسها شَرَعَتْ في تعلُّمِ أبجدية صمت زوجها تَفُكُّ شفراته. عبثاً حاولتْ لكنها فَشِلَتْ. مرةً سألتْهُ مُسْتَفْهِمَةً سببَ سلوكِهِ ذاك. صُعِقَتْ بحقيقةٍ لمْ تَدْرِ أنها ستورِّطُها بقيَّةَ حياتها: (كلما أبدى أحدُهُم إعجابَهُ بكِ أهيمُ بكِ حُبّاً، وتُفْتَحُ شهيَّتي لأمارس الحُبَّ معكِ، بل أزدادُ لذَّةً ومتعةً في لحظات الدفء تلك، بدون ذلك برودة تعتريني.."[2]. وهذا هو الذي سيجعل الزوجة تضع حدّاً لهذه العلاقة المشبوهة الفاسدة: "لا، أنا راحلة عنك. لم أعُدْ أطيقُكَ.. لا أستطيع العيش مع رجل عاهر، يمتهن مهنة القوادة، وأن أنام معه على فراش واحد، فرؤيتُكَ وأنتَ مستلْقٍ بجانبي تثير في نفسي الغثيان وتبعثُ فيها الاشمئزاز.."[3].

إنه النظر بعين العدل على الفريقين: كلاهما فاسد؛ الرجل والمرأة، ولا ندري أيُّهُما المتَسَبِّبُ الأول في فساد الآخر. فالزوجة التي سبق الحديث عنها في نص وفاء مليح (وليمة فوق السرير) ضمن مجموعتها القصصية (اعترافات رجل وقح) هي التي

---

[1] – اعترافات رجل وقح: وفاء مليحن منشورات إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط. 1/ 1994، ص. 42.

[2] – المصدر نفسه، ص. 43.

[3] – نفسه، ص. 43.

ستتحول إلى امرأة تمتهن (حرفة) الدعارة؛ والعلة في ذلك طبعا سلوك زوجها الشاذ الذي عملت المرأة على (مسخه) وهي تفضح تصرفاته التي ظل لسنين طويلة يداريها عن طريق (الصمت) و(سكوت المرأة) عن أفعالِهِ. مِنْ قَبْلُ، كان الرجل يأخذ هذا الصمتَ عُنْوَةً بحد العصا والقوة والإرهاب الذي ظل يمارسه على المرأة، واليوم يشتري الرجل صمتَ المرأة بماله الذي يدفعُهُ لها مقابل أن تحافظ على صمتها الذي يضمن له مكانَتَهُ الاجتماعية، وبعد ذلك لها الحق في أن تشتري ما شاءت من الرجال الآخرين...

لقد كان من أبرز العلل التي جعلت المرأة المبدعة تحمل القلمَ لأجل الكتابة، فَضْحُ تصرفات الرجل والمجتمع والتقاليد والعادات؛ هؤلاء الذين مارسوا عليها جميع أشكال القهر والتهميش؛ فهي جاءت من بعيد لتقول الحقيقة وتقف بالمرصاد لكل تزييف؛ وهذا ما تصرح به (سعاد رغاي) على لسان إحدى بطلاتها في مجموعتها (مواجع أنثى)، حيث تقول: "ماذا تريد مني أن أخدع الناس وأنشُرَ بياناتٍ كاذبة، مهمتي أنْ أكتشف مستنقع الحقائق المروِّعَة التي نغوص في قذارتها، لا أنْ أساهِمَ في تمويهها. بهذا المعنى وحدَهُ أستطيع أن أكون متفائلة بقدرة الإنسان على مواجهة جحيم واقِعِهِ، لا إخفاءِ فظاعَةِ ما يدورُ حولَهُ.."[1].

وليس المال وحدَهُ الذي وقف من وراء تحويل وجود المرأة إلى الصورة السلبية التي وصفناها من قبل، فكذلك الفقر وَقَفَ عاملاً من أبرز العوامل التي جعلت المرأة تنتقل من خانة الفضيلة إلى خانة الرذيلة. فإذا كانت نساء فاتحة مرشيد تحولن إلى الرذيلة بفعل مال أزواجهن الذي كثير بين أيديهن، فإن الحاجة إلى ذلك المال هو ما دفع بعض نساء القاصة سعاد رغاي إلى سراديب الفاحشة والرذيلة. فالغنى يؤدي إلى الرذيلة، والفقر أيضا يوصل إلى المحطَّةِ نفسِها؛ تقول سعاد رغاي عن إحدى نسائها في (مواجع انثى): "تتذكر جيدا ما كانت عليه، مجرد بائعة في محل تجاري تتقاضى راتبا ضئيلا، ما إن تأخذه بيد حتى تنتزعه طلبات الأسرة باليد الأخرى. ومع آخر

---

[1] – مواجع أنثى: سعاد رغاي، منشورات إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط. 1/ 1998، ص. 7.

كل شهر كانت تحس بعالم بتقوَّضُ داخلَها وينهارُ، وهي تتقاضى راتبَ الاحتقار كما كان يحلو لها أن تسمّيه. كان جسدُها يشتاق لفستان جميل، لحذاء مريح، لبيت لا تفوح من جدرانه رائحة الرطوبة والحرمان. فجاء قرارُها بأن تصبح بائعةَ شيءٍ آخرَ، قرار كان ينضُجُ أمامَ قسوة الواقع وأمامَ مراهقتِها؛ حتى أصبح من الرسوخ في ذهنها لدرجة أن كل خليَّةٍ في جسمها كانت توقِّعُ موافقَةً عليه."[1].

من هنا استطاعت المرأة أن تميز كتابتَها بأشياء لا توجد في كتابة الرجل؛ ولعل من أبرز هذه الأشياء التي اختصت بها الكتابة النسائية عنصرُ المعايشة؛ أي ان قارئ النصوص السردية النسائية يحس بأن المرأة تعالج القضايا بكثير من الدقة والتفاصيل والجزئيات الصغيرة؛ فهي فعلا عاشت هذه القضايا واكتوت بنارها؛ الشيء الذي يجعلنا نقول بأن الرجل يكتب في أكثر الأحيان من خيال، في حين تكتب المرأة من معايشة ومصاحبة للموضوع الذي تتحدث عنه. المرأة تتحدث عن الموضوعات بلغة من اكتوى بنارها، والرجل لا يعدو أن يكون واصفا متفرجا فيما وعلى ما يصفه؛ وهذا فرق دقيق بين الكتابة النسائية والكتابة الذكورية.

لهذا حُقَّ للمرأة أن تفتخر بنعت (النسائية) الذي ينضاف إلى كتابتها أو أدبها، فيُقالُ مثلا: (أدب نسائي) أو (شعر نسائي) أو (سرد نسائي). ذلك بأن المرأة عبرت عن موقفها انطلاقا من موقف عايش الأحداث ولم يكن متفرجا أو متخيِّلاً أو واصفا، وهذا فرق وجب استحضاره كلما تحدثنا عن الكتابة النسائية. وليس الغرض البتة من نعت (النسائي) أو (النسائية) التقليل من جودة ما تكتُبُهُ المرأة؛ بل إن ما تكتبه يفوق جودة ورصانة ما يكتبه الرجل. الأدب واحد، ولكل كاتب خصوصياته التي يتميز بها، وللمرأة خصوصياتها في مجال الكتابة لا نعثر عليها لدى الرجل.

---

[1] – مواجع أنثى: سعاد رغاي، ص. 25–26.

المبحث الرابع

الكتابة بالجسد الأنثوي

من الجسد المكتشف إلى الجسد الباني

استطاعت الكتابة النسائية في ظرف وجيز من الزمن تحقيق مجموعة من الرهانات التي طالما كانت حلما بالنسبة للمجتمعات التي احتضنتها، أو لنقل تلك التي قست عليها وجعلتها دوما في مراتب متأخرة. إن الذي لم تتمكن المرأة من بلوغه في أزمنة ارتد فيها العقل وتراجعت فيها المبادئ السمحة للدين الإسلامي لدى بعض مستغليها من الرجال استغلالا سيئا، تمكنت من تحقيقه على صفحات الكتابة إن في القصة أو الشعر أو غير ذلك من الفنون الجميلة التي ظلت منفذا حرا ومرتعا جميلا؛ لإبلاغ الآخر وتصحيح ما لديه من رؤى فاسدة.

وتبقى الكتابة كما هو الحال في جميع الأزمنة، أداةً من أدواتِ التواصل، وأبرز جسر عبرت من خلاله المرأة إلى ذاتها، ومجتمعها، والآخر الذي ظل يقلل من شأنها. لهذا ظلت ثنائية (الذات والآخر) من أبرز الثنائيات التي وجهت الكتابة النسائية المغربية، منذ بداياتها في أواسط القرن الماضي. ولعل رغبة المرأة في إيصال صوتها إلى أهل مجتمعها هو الذي حذا بها إلى اختيار هذا التوجه الذي قرنت فيه بين ذاتها والآخر الذي ظل غريما تحاول المرأة جهد المستطاع اكتسابَه إلى جانبها.

والمتتبع لتاريخ الكتابة النسائية بالمغرب، إن على مستوى الشعر أو السرد، يجد ان حال هذه الكتابة مرَّ عبر مراحل؛ تطورت فيها من صورة إلى صورة أخرى. ولعل أبرز بداية لهذه الكتابة تلك التي قادتها مجموعة من الساردات الرواد اللواتي كان همهن الأكبر مقاسمة الرجل موضوعا ظل وقفا عليه لوحده ردحا من الزمن، ثم ظهر للمرأة بأنه طال أكثر من اللزوم. لهذا كان على المرأة أن تدلل للجميع بأنها قادرة على ممارسة الكتابة المعاصرة، والبوح بما لديها من ملاحظات بخصوص الوجود والفاعلين

فيه. من هنا راحت المرأة تمارس فعل الكتابة بكل جرأة ومسؤولية؛ حملتاها من وضع المتفرج المغلوب على أمره، إلى وضع الفاعل الذي يقترح بنفسه الحلول لما آلت إليه وضعية هذا الكائن الوظيفي في حياة المجتمع.

من هنا، وجدنا الكتابة النسائية المغربية تنبثق من رحم عميقة يتداخل فيها التاريخي بالاجتماعي، والسياسي بالفكري، وتتلاقح بوسطها مجموعة من الذوات التي تأخذ في كل مرة أوضاعا متباينة؛ تتراوح بين الخصومة والمصالحة من جهة، والتساكن والتنافر من جهة ثانية. بالإضافة إلى أنها الكتابة التي ترتكز على حفريات الماضي الحالك، واستطلاع مدارج التفوق والبروز في الحاضر والمستقبل بكل ما يحملانه للأنثى من وعود وردية مضمخة بعطر الحدائق والربى المزهرة، التي طالما حُرِمَتِ المرأة من الاستمتاع بجمالهما الفاتن؛ اللهم ما كان قصرا على بعض النساء من الصف الأول.

كما تنبلج الكتابة النسائية المغربية المعاصرة من رحم موصوفة بالتناقضات والثنائيات التي تعبر عن حياة المرأة خلال فترات مختلفة من تاريخ المغرب وتاريخ الأمة العربية بعامة. وهنا أيضا لا مندوحة من فهم هذه الكتابة التي تعمل قدر المستطاع على إيجاد ميناء هادئ ترسو بين سفنه؛ تلك التي جاءت هي الأخرى لترسو قبل أن يصل موعدها في الإبحار من جديد.

وتولد الكتابة النسائية المغربية المعاصرة من رحم أنهكتها جراح الزمن الغادر؛ ذاك الذي كان يكيل بمكيالين؛ فيمنح الذكر الحظوة ويفسح له في المجلس ويحتفي بمجيئه إلى العالم، في الوقت الذي كان فيه الجميع يزدري حال المرأة ويحط من شأنها، ويجد تبرجها أو خروجها من البيت وصمة عار في جبين الأسرة. لهذا حين تخرج هذه الكتابة، فالغالب على لون المداد الذي تكتب به الحمرةُ؛ مادامت الجراح لم تندمل بعد، وهي بدورها كثيرة ومتنوعة: جراح المجتمع، وجراح الأب أو الأخ أو الزوج أو الإبن، وجراح العادات والتقاليد، وجراح أخرى انبثقت من الذات الأنثوية التي ظل المجتمع والآخر يصورانها على أنها عار ونجس وجب التستر عليه أو إقباره بالمرة.

ثم تأتي الكتابة النسائية المغربية المعاصرة، في الشعر كما في السرد، لتبعث إلى الوجود كائنا أنثويا بمقاييس جديدة، وأسماء جديدة، وآمال وتطلعات جديدة. ولكن لم يكن لكل هذا أن يحدث قبل أن تدخل المرأة المغربية في مجموعة من المعارك والصراعات التي توجت فيها بالنصر والغلبة؛ فكان أن أصبحت قادرة اليوم على حمل القلم لمواصلة الكتابة بضمائر مختلفة؛ منها ما يعود إلى الذات؛ ليحفر في أعماقها ويعيد اكتشاف مساحاتها المعروفة أو تلك التي لم يسبق لأحد معرفتها. ومنها ما يتوجه نحو الآخر فيستحضره مخاطبا أو يتواصل معه غائبا؛ بغية إنتاج خطاب جديد؛ ولكن هذه المرة على أرضية يتساوى فيها الجنسان: الذكر والأنثى.

وحين همَّتِ المرأة المغربية بالكتابة بضمير المؤنث؛ إذ كان الأمر من قبل ينحصر في فعل الكتابة عن المرأة عن طريق الوصاية أو ما شابه ذلك؛ حين همَّتِ المرأة بممارسة هذا الفعل العبقري المبدع الخلاّق، كان عليها أن تعيد النظر في كثير من الأمور؛ منها ما هو ذاتي، ومنها ما هو تاريخي متصل بالمحيط الذي تعيش وسطه، ومنها ما هو فني يجد ضالته في الطقوس المصاحبة لفعل الكتابة.

ومن هنا خرجت الكتابة النسائية فعلا فريدا من جنسه؛ فحق فعلا أن تُنْعَتَ هذه الكتابة بـ (النسائية)؛ ليس على سبيل القدح أو الغمز؛ ولكن على سبيل التأصيل؛ إذ ما جاءت به المرأة، في الشعر كما في السرد، يختلف تماما عما كتبه ويكتبه الرجل. فالمرأة تكتب بطريقة مخصوصة، لا علاقة لها بكتابة الرجل، إلا من جهة أن كل واحد منهما يؤول إلى اللغة نفسها، بينما يختلفان في كل ما عدا ذلك؛ في الموضوعات، كما في المنطلقات والمقاصد والرؤى والمحفِّزات.

الكتابة بضمير المؤنث كشف جديد في مجال الخلق والإبداع الأدبي، لاشك يضيف إلى المشهد الثقافي شيئا لا عهد لهذا المشهد به. فأن تكتب المرأة عن ذاتها وعن المرأة في أحزانها وآمالها، ليس هو ما ننتظره حين يتولى الرجل هذا الفعل. ذلك بان الرجل كتب عن المرأة واصفا ومتغزلا وعاشقا ولهانا؛ حينها كانت الكتابة حكرا على المذكر في البدء والانتهاء هي بصيغة المذكر. أما وقد آلت وضعية المرأة إلى ما آلت إليه، فقد بتنا نقرأ كتابة ذات خصوصيات لا يمكن أن نعثر عليها في الكتابة بصيغة المذكر.

والمتفحص لما كتبته وتكتبه المرأة المغربية إن في الشعر أم في السرد، يلمس هذا الفرق الشاسع بين كتابة الشاعر وكتابة الشاعرة، وبين كتابة السارد وكتابة الساردة؛ وكل هذا انطلاقا مما تنبني عليه كل كتابة من خصوصيات؛ هي في الأول والآخر خصوصيات الذات ومتعلقاتها. لا يعني هذا أننا نفاضل بين الكتابة بصيغة المذكر وأختها بصيغة المؤنث؛ فالتفاضل لا يكمن في جنس الكتابة، بقدر ما يتصل بأمور أخرى تتعالى إلى مدارك الجمال والجودة والبراعة التي يوفرها المبدع ذكرا كان أم أنثى لكتابته.

إننا هنا بصدد الخوض في التباين الحاصل بين الكتابتين في مستوياتهما الفنية والموضوعية. فموضوعات الكتابة النسائية، بالرغم من أنها في بعض الأحيان هي نفسها موضوعات الكتابة الرجالية، إلا أن لمسة المرأة في مستوى المعاني والأخيلة تسجل للكتابة خصوصية تفرقها عن تلك التي توجد لدى الرجل. وكذلك الشأن في مستوى الفن وتوظيف معجم دون معجم آخر؛ فهذه أيضا تجعلنا أمام كتابة ذات خصوصية لا تشبه الخصوصية التي تنطوي عليها الكتابة بصيغة المذكر.

ومن هنا لا أريد أن يجزع النساء من صفة (الكتابة النسائية)؛ لأنها فعلا كتابة نسائية سجلت في جميع مستويات الكتابة اختلافا بينا عما يوجد لدى الرجل. الشعر هو نفسه الشعر والقصة هي نفسها القصة والرواية هي نفسها الرواية؛ هذا حين نتحدث عن الجنس الأدبي. أما حين نخوض في طرق البناء والمعاني الشعرية والتوزيعات السردية للشخصيات والأمكنة والأزمنة وغير ذلك من تقنيات السرد وقواعد كتابة الشعر، فإن الأمر يختلف تماما. ذلك بأن النظر بعين المرأة والتفكير بعقل المرأة والإحساس بقلب وجوارح المرأة، ليس هو النظر بعين الرجل، ولا التفكير بعقل الرجل، ولا الإحساس بقلب وجوارح الرجل. ولذلك، اختلفت الكتابتان وتمايزتا عن بعضهما البعض.

ولا بد هنا من التنبه إلى أمر في غاية الأهمية، وهو أن طريق المرأة إلى الآخر لم يبدأ من نقطة التوجه إلى الرجل، ولكن إلى أخذ انطلاقته الأولى من الذات. ذلك

بأن المرأة كانت في حاجة ماسة إلى عقد مصالحة مع ذاتها؛ تلك الذات التي ظلت تنفرها؛ بسبب ما أحاطها به الرجل من سلبيات، إلى حدٍّ أوصل المرأة إلى درجة الحقد على ذاتها والتبرئ منها؛ باعتبار أن هذه الذات/ الأنثى هي التي أوصلتها إلى الدونية والاحتقار، وجعلت منها كائنا مستعبدا من الدرجة الثانية.

لقد انتبهت المرأة، من خلال ما حباها الله به من ذكاء وفطنة، إلى أن أول لبنة في تصحيح صورة المرأة داخل مجتمعها والعودة بهذا الكائن البشري الجميل إلى ما كان عليه في عهود مضت، هي المصالحة مع الذات؛ أي أن تصالح المرأة ذاتها، وتتعرف أهم السوءات التي أحاطت بهذه الذات، حتى جعلت منها كائنا في مرتبة متأخرة. إن التصالح مع الذات هو الخطوة الأولى التي وجب على المرأة القيام بها، قبل الاتصال بالآخر الذي كان، بالإضافة إلى المجتمع والعادات والتقاليد، في يوم من الأيام سببا في ضعفها وتدهور حالها.

وحين عزمت المرأة على خوض غمار هذه المصالحة مع ذاتها، كان عليها قبل ذلك أن تقوم باكتشاف هذه الذات التي لم يسبق أن كابدت منها إلا الجوانب السلبية التي تجلب المهانة والعار. وهكذا كانت أول خطوة في مشروع المصالحة: اكتشاف الذات جسداً وروحاً. وهنا كان على المرأة أن تقوم بمجهودات جبارة، وأن تمزق مجموعة من الحجب السوداء التي ظل المجتمع والتقاليد والرجل يضعونها حجر عثرة في وجه تحررها. إن الذات التي يحوزها هذا الكائن البشري المضطهد ذاتٌ جميلة رقيقة حلوة، ولا أحد يستطيع أن يحيا خارج هذه الذات. فالرجل نفسه حين خرج إلى الوجود ما كان له أن يخرج إلا من هذه الذات ومن ذلك المكان الذي ظل، حين كَبُرَ، يعُدُّهُ، لدى المرأة جالباً للمهانة والعار وشتى القبائح التي من شأنها أن تسوِّدَ وجهَ العشيرة أو العائلة أو غير ذلك مما كان يُرْفَعُ من شعارات جوفاء.

من هنا، أشرعت المرأة لكتابتها السردية والشعرية أن تخوض في تعريف الآخر بذاتها جسداً جميلا، لا يشبه الجسد الشهواني الذي تحدث عنه الرجل وظل لأزمنة طويلة يصفه ويمج في كثير من الأحيان الأوصافَ نفسَها. لقد كان على المرأة أن

تستقلَّ طريقاً آخرَ غيرَ ذاك الذي استَقَلَّهُ الرجلُ حين كان يصف هذا الجسد، فاتجهت نحو مكامن القوة في هذه الذات، بدل مناطق الغريزة والرغبة الشهوانية التي تحرك الرجل إلى اللذة وإشباع الرغبات. فلم توجد المرأة لأجل تلبية رغبات الرجل، وإذا كان الأمر كذلك، فمن يلبي رغبات المرأة؟ أوليس لهذا الكائن رغباته الجنسية التي وجب أن تُشْبَعَ بحسب رغبته هو، لا بحسب رغبة الآخر؟

إنها توجهات جديدة ظهرت في الكتابة النسائية العربية عموما، والكتابة النسائية المغربية بخاصة، تلك التوجهات التي نقلت الحديث من رغبة الرجل واشتهائه ذات المرأة وجسدها، إلى الحديث عن رغبة المرأة وكيفية اشتهائها، وأن على الآخرين الإصغاء إليها؛ لتعرُّفِ طريقتها هي أيضا في تحقيق رغباتها. فليس الرجل وحدَهُ الذي يرغب، بل للمرأة أيضا رغباتها وطُرُقُها في تحقيق تلك الرغبات. وهنا وجدنا الرجل يجلس هذه المرة مجلس المتلقي المنصت الذي عليه أن يتعرف، من جديد، على خصوصيات هذا الكائن الذي كانت لديه نظرة أخرى عنه. إنها الصورة الجديدة التي ترسمها المرأة لجسدها وروحها، وعلى الرجل أن يُحْسِنَ الاستماع لتعرُّفِ هذه الصورة الجديدة والتعامل معها، إن هو كان يرغب فعلا في تحقيق المصالحة بينه وبين هذه الذات التي ظل يلعب دور سجّانِها والكاتم على أنفاسها.

إن المرأة وهي تكتب القصة القصيرة أو الرواية أو القصيدة، إنما تأخذ في أفق انتظارها مجموعة من المخاطبين الذين تعرفهم حق المعرفة:

- فهنالك من جهة أولى مخاطبها الأول الذي يكمن في ذاتها.
- ثم المخاطب الثاني الذي يتصل بالمجتمع بتقاليده وأعرافه.
- فالمخاطب الثالث الذي يعتبر شريكا لها في الحياة وهو الرجل.

وهنا كان على المراة أن تنهج خطة تبني على أساسها سياستها في تدرج مقامات هذا الخطاب وتنوعه. فهي حين تخاطب ذاتها، تكون في مستوى يلزمها بالتعامل مع مجموعة من الحقائب المعرفية والفكرية التي تقربها من جسدها ونفسيتها. في حين تتغير نبرة الخطاب حين يتم الانتقال إلى مخاطبة الشريك الثاني وهو المجتمع

وما يسيجها به من ترسانة التقاليد والعادات والأعراف. وهنا تجد المرأة نفسَها محاصرة بمجموعة من الطابوهات والتقاليد والأحكام المسبَقَة التي عليها تغييرها من الصورة السالبة إلى الصورة الموجبة. ويمكن القول بأن المرأة تبذل في هذا المستوى الثاني من الخطاب جهدا أكبر من الجهود التي تبذلها لمخاطبة الشركاء الآخرين. ذلك بان المجتمع هو الأنا الأعلى الرقيب على كل ما يحدث، وهو الذي يسن (القوانين) التي يخضع لها الجميع؛ لهذا وجب عليها أن تتسلح بكل وسائل الحجاج والإقناع التي تمكنها من ربح جولات الصراع في هذه المخاطبة. وفي الأخير، يأتي خطاب الرجل سلسا، مادامت المرأة قد مهدت له بالخطابين السابقين: خطاب الذات وخطاب المجتمع.

فإذا تمكنت المرأة فعلا من حل عقدة مخاطبة الذات، ثم ربحت بعد ذلك جولة مخاطبة المجتمع والتصدي له، سَهُلَ عليها أمر الدخول في حوار مع الرجل. وسهولة هذا النوع الثالث من الخطاب/ الحوار آتية حتما من التجانس والتآلف السرمدي الموجود بين هذين الكائنين؛ إذ ظلا لأزمنة طويلة متآلفين، يعشق الواحد منهما الآخر ويتمثل وجوده في كل وجود جميل آخّاذٍ. إن مشكلة الخطاب لدى المرأة لا تكمن في تواصلها مع الآخر بمعنى الرجل، بقدر ما تكمن في تواصلها مع نفسها/ ذاتها جسدا وروحا، ثم تواصلها مع المجتمع الذي شكل دوما سجنها الذي قاست فيه ومنه كل أنواع العذاب والاحتقار والدونية والتأخر. لهذا، أمكن القول بأن درجات الخطاب لدى المرأة متفاوتة؛ من خطاب الذات إلى خطاب المجتمع، ثم خطاب الآخر الذي هو الرجل.

لقد كان على المرأة الكاتبة المفكرة أن تصطنع لنفسها ومسار كتابتها برنامجا، ينتقل بها عبر مجموعة من الجبهات: فمن الكتابة المكتشفة للذات والجسد الأنثوي، إلى الكتابة المصالِحة لهذا الجسد الذي ظل، في نظرها كما أقنعها الآخرون بذلك طوال أزمنة القهر، جالبا للعار والخِزْي. ثم بعد ذلك كان على المرأة الكاتبة والشاعرة والمفكرة أن تنتقل إلى جبهة الآخر الذي هو المجتمع، بكل ما يسيطر عليه من عادات وتقاليد؛ وهنا أيضا لابد من ازدواجية في الخطاب: خطاب الاكتشاف،

وخطاب المصالحة. وكذلك الشأن بالنسبة للجبهة الثالثة المتعلقة بالآخر في صورة الرجل المتعدد (الأب، والأخ، والزوج، والابن، والحبيب، والرجل في كل مكان...)، الذي ستعمل المرأة، كاتبةً وشاعرةً ومفكرةً، على اكتشافه من جديد، ثم الدخول معه في بناء علاقة جديدة لا علاقة لها بتقاليد وطقوس العلاقة الأولى، بالرغم من أنها موجودة ضمنيا.

من هنا، أمكن التمييز في الكتابة النسائية المغربية المعاصرة بين هذه الأنواع الثلاثة من الكتابة:

- الكتابة المكتشفة/ الاستكشافية.
- الكتابة المصالحة.
- الكتابة البانية.

وهي الأنواع التي فرضتها جبهات التواصل التي اشتغلت عليها المرأة؛ وهي:

- الكتابة في مواجهة الذات.
- الكتابة في مواجهة الآخر الجمعي (المجتمع، التقاليد، العادات...).
- الكتابة في مواجهة الآخر المفرد (الرجل في صوره المتعددة...).

ويمكننا القول بأن المرأة الكاتبة والشاعرة والمفكرة في المغرب استطاعت التفوق في سبر أغوار المرحلتين الأولى والثانية، وهي الآن تعمل كل ما في وسعها- مستثمرة ما حصلته في خلال المرحلتين السابقتين- لبلوغ المرحلة الثالثة؛ مرحلة الكتابة البانية التي ستجعل منها قلما مؤسسا للأفكار التي بمقدورها تغيير وجه الأمة والتأثير في مجرى تاريخ الأفكار والمناهج التي يؤمن بها عالم اليوم.

ويجد القارئ الذي يمعن النظر في ما تكتبه المرأة المغربية المعاصرة، في الشعر كما في السرد، أن الأمر لا يتعلق هنا بمراحل زمنية توالت الواحدة منها بعد الأخرى؛ بحيث نجد جيلا من النساء مثلن مرحلة كتابة الاستكشاف، وجيلا ثانيا منهن مثل مرحلة الكتابة المصالِحَة، وجيلا ثالثا مثل مرحلة الكتابة البانية. ليس هذا الذي نقصده، بالرغم من أن شيئا من هذا يكون قد حصل لدى بعض الكاتبات المتقدمات في زمن الكتابة؛ كقيدومة الساردات المغربيات السيدة خناثة بنونة، أو

فاطمة المرنيسي، أو غيرهما ممن كتبن باللغة العربية، أو جمعن في لغة كتابتهن بين العربية والفرنسية.

إن الذي نقصد إليه إنما هو توالي هذه المراحل/ الأنواع الثلاثة من الكتابة لدى كل كاتبة على حدة؛ ذلك بأن كل كاتبة وجدت نفسها مضطرة؛ لبلوغ مرحلة الكتابة البانية، المرور أولا بمرحلتي الكتابة الاستكشافية، ثم الكتابة المصالِحَة. ولعل هذا واحد من مكامن القوة في الكتابة النسائية المعاصرة، التي استطاعت أن تزاوج بين موضوعات الماضي وتطلعات الحاضر، وبين التفكير بِنَفَسِ الزمن الذي وَلّى، والكتابة بمداد الزمن الحالي الذي ما هو في حقيقة الأمر سوى الدم الذي تعتصره من ثديين انحبس بهما الحليب زمنا حتى صار دماً بلونِ قاتِمٍ، فتَحَوَّلَ، مع توالي الأيام، إلى مِدادٍ أسودَ؛ عانقَتْهُ ريشةُ المرأة المعاصرة، وكَتَبَتْ به أجملَ النصوص القصصية، كما رَصَّعَتْ ببريقه الأسود أبهى القصائد الشعرية.

من هنا تكون الكتابة بصيغة المؤنث عبارة عن مخاض صعب وولادة ما بعدها ولادة؛ لهذا لا يعجب القارئ المهتم إذا وجد نفسه في كثير من الأحيان أمام جماليات باهرة، ربما لم يستطع كثير من الكتاب الذكور معنقتها بالرغم من تواجدهم بساحة الريشة والقرطاس ردحا طويلا من الزمن. ومردُّ ذلك إلى أن الكتابة بصيغة المؤنث عبارة عن احتراق وموت يتلوها انبعاث من رماد او لنقل مما بقي خامدا تحت الرماد. يقولون في أمثال العامة بالمغرب: (النارْ ما تْخَلّي غيرْ الرّمادْ)؛ وبقي للمرأة المبدعة المغربية تحت رماد السنين جمر خامد ينتظر؛ ربما هو (الجمْرُ المنْتَظَر) الذي توظفه المرأة في شحن ذاتها؛ لتسجيل التفوقِ تِلْوَ التَّفوُّق في شتّى سُوحِ الكتابة والتفكير.

لقد كان على كل امرأة كاتبة أن تبني مجال تجربتها بنفسها، انطلاقا من الرجوع إلى الذات؛ بغية المحاسبة والاستكشاف الجديد ثم المصالحة. وهنا بالذات، تكون المرأة قادرة على تحقيق الإبداع الذي بمقدوره إحداث فِعْلِ التَّغيير والتَّحوُّل الذي ترغب أن يطال المجتمع في بنياته ورجاله وتقاليده وطرق تفكيره. وقد وجدنا زمرة من المبدعات، في مجال القصة كما في الشعر، لم يمر على معانقتهن هوس الكتابة وجنونها سوى

بضع سنين، حتى وَلَدْنَ إبداعات من الصنف الثقيل؛ فجمعت بين الفن الراقي والأداة الطَّيِّعَة والمنهج الواضح والرؤية الثاقبة والمعالجة الحكيمة لمختلف القضايا.

كما كان على المرأة، وهي تمر عبر هذه المراحل، ربما في النص الواحد– وهذا قليل جدا– أو عبر نصوص إبداعية متعددة متوالية في الزمن، أن تقف عند مجموعة من القضايا التي كان عليها معالجتها؛ سواء برؤية الماضي أم برؤية الحاضر. وإذا كنا لا نستطيع حصر جميع هذه القضايا في صفحات هذا المؤلف، فحسبنا أن نشير إلى أكثرها دورانا؛ او لنقل تلك التي أرَّقَتِ المرأة أكثر وجعلتها تعاني وتحترق؛ لأجل أن تصرخ اليومَ بأعلى صوتها رافعة إلى الأعلى لواء المصالحة والتصحيح.

فقد وقفت المرأة عند قضايا الاستعباد والاستغلال الجنسي، وقضية الشعوذة وارتياد المزارات والأولياء الصالحين، وقضية الخادمات وما كن يتعرضن له في الزمن الماضي من أنواع الاستغلال، وقضية القهر والتعذيب الممارسين من لدن الرجل، وقضية الدعارة، وقضية الخيانة الزوجية، وقضية الشذوذ الجنسي، بالإضافة إلى قضايا الفقر والخروج للعمل وغيرها من القضايا التي صاحبت الجسد الأنثوي في مختلف تجلياته العمرية والنفسية والاجتماعية.

ومن خلال ما سنقف عنده من مراحل الكتابة التي سبقت الإشارة إليها، سنعمل على تتبع مختلف هذه القضايا وطرق مقاربتها والنظر إليها من خلال الجسد الأنثوي الذي تمرغ بمداد كتابتها. لقد استطاعت المرأة ان تحيط بمجمل القضايا التي عانت منها لوحدها، وكذلك تلك التي اقتسمت معاناتها مع الرجل. ولم تكن المرأة حتى في الزمن الذي مضى بمنأىً عن القضية الوطنية التي ظلت تؤرق مضجعها وتنال من حياتها وحياة أسرتها؛ فبذلت الغالي والنفيس؛ لأجل أن يعيش الوطن حرّاً مستقلا بأبنائه وهيئاته.

1- الكتابة بالجسد الأنثوي
الكتابة الاستكشافية/ أو الانبعاث الأول من الرماد

نعني بالكتابة الاستكشافية المرحلة الأولى من مراحل الكتابة التي انطلقت فيها المرأة المبدعة المغربية المعاصرة تستكشف المحيط من حولها، بما في ذلك ذاتها. وهي مرحلة أساسية في ما دعوناه بالكتابة بالجسد الأنثوي؛ لأنها المرحلة المؤَسِّسَةُ لكل ما سيأتي من مراحل الكتابة. لقد صار لزاما على كل كاتبة أن تمعن النظر فيما حولها مرتين: مرةً بالرجوع إلى الماضي وما يختزنه من صور ومشاهد جارِحَةٍ، ومرَّةً بالتأمل في الحاضر واستشراف المستقبل بكل ما يعِدانِ به من غد وردِيٍّ مُخْضَرٍّ.

والغالب أن تزاوج الكاتبة بين هذه المرحلة أو هذا النوع من الكتابة، والمرحلة الثانية التي تفيد المصالحة داخل النص الواحد، فيما نجد كاتبات أُخْرَياتٍ عَلَّقْنَ كل نَصٍّ أوْ كل تجربة إبداعية بمرحلة من مراحل الكتابة التي سبقت الإشارة إليها. لقد استطاعت المرأة المبدعة أن تستخدم واحدة من أبرز طاقاتها التي حباها اللهُ بها؛ وهي طاقة العقل ذي المقدرة الفائقة على الاسترجاع والتنظيم والترتيب.

وقد نجحت في هذا المسعى إلى حدٍّ أنها تمكنت من تقنية الوصف، في مجال السرد، بشكل لم يسبق للمبدع الرجل أن بلغه أو برز من خلاله بالرغم من أنه من نمط القصة القصيرة جدا؛ وهذا واحد من نماذج كثيرة، اخترت أن أقف عندها، بالرغم من أنه من نمط القصة القصيرة جدا؛ فقد انبنى على تتبع تقنية الوصف من النمط السارد الذي يتحول فيه الفعل السردي إلى قيمة وصفية؛ تقول القاصة (بسمة النسور): "كل ليلة يجلس الموت على حافة سريرها. يمسِّد خصْلات شعرها. يُحْكِمُ وضع الغطاء على جسدها. يضع قبلة المساء على جبينها. يدندن بأغنية تتحدث

كلماتها عن اللهفة إلى اللقاء، ويرقبُها بإشفاق وهي تتكَوَّمُ مثل جنين عائم في مياه الرحم بانتظار لحظة الولادة"[1].

فهذه مجموعة من الأفعال التي تقوم بها الشخصية الموجودة في هذه الأقصوصة القصيرة جدا؛ وهي شخصية (الموت)، للشخصية الثانية الموجودة في وضع النائم وهي المرأة الأنثى التي يلاحقها الموت بمعنى الإلغاء واللاوجود؛ وهي الأفعال السردية التي تعرب في جانب آخر عما دعوته في دراسة سابقة بالوصف السارد؛ أي ذلك الوصف الذي تتطور في إثره الأحداث وتتغير. وقد برعت المرأة المبدعة في هذا النمط من الكتابة التي تحبُلُ بالتفاصيل وتتعالى إلى أقصى مستويات الدقة في التتبع والتعبير.

وقد أفاد مثل هذا الأمر في تحقيق نوع من الغنى على مستوى التفاصيل والجزئيات التي ترويها المرأة، وتعتبر خصوصية من خصوصيات الكتابة السردية لديها؛ نجد هذا بخاصة في كتابات الساردات المعاصرات من الجيل المتأخر اللواتي حملن على عاتقهن رسالة تجديد الكتابة، والانتقال بها من فَذْلَكاتِ الاستكشاف والمصالحة إلى عُمَدِ البناء وأساسياته. كما نجده لدى الساردات المعاصرات للجيل الحالي، دون استثناء؛ وهن في هذا يعبرن عن حاجة متأصلة في الذات الأنثوية: الاحتفال بالتفاصيل، والدقة في الوصف، وحسن التتبع. وقد انعكس كل هذا إيجابا على العمل الإبداعي ونوع الكتابة التي اختص بها الجسد الأنثوي المغربي المعاصر.

ولا يخلو شعر أو سرد لكاتبة من الشواعر والساردات المغربيات المعاصرات من هذا النمط من الكتابة الذي يعتبر أساسيا في التجربة الأنثوية، ولا يمكن الزهد فيه. تقول القاصة (بسمة النسور) في مجموعتها القصصية (خاتم في مياه بعيدة): "خبأت العاشقة الألق الساكن في عينيها، والضحكات المتوارية في أعماقها، والتوق الحارق إلى مطر نيسان، والدموع التي لا يجلبها سوى الفرح، والرجفة عندما يحين اللقاء. ألقت بذلك كله في زاوية سحيقة من روحها التي راحت في سبات طويل. العاشقة

---

[1] – خاتم في مياه بعيدة: بسمة النسور، نص: (علاقة)، ص. 11.

أتاحت لجثتها الحراك بحياد وسط الجموع غير المنتبهين إلى لوعة الانتظار"[1]. وقالت في النص الموالي: "حين استعجمت السيدة المتعبةشجاعتها، وهمت بالرحيل، انكسر كعب حذائها العالي، فأجلت قرارها وهي تعرف أنها سوف تواصل التأجيل إلى الأبد، طالما لم تملك الجرأة بعد للرحيل حافية القدمين"[2].

إنها الخطوة الأولى في الكتابة؛ خطوة تسترجع فيها كل كاتبة مرارة حياة المرأة وعذاباتها داخل زنزانة الرجل والمجتمع والتقاليد التي لم ترحمها. ومن خلال هذا الاسترجاع لجميع ما مضى؛ خاصة ما كان منه علقما مُرّاً، تكتسب المرأة قوتها؛ بغية بناء تفاصيل الخطوة/ المرحلة الثانية. لقد كان لزاما على المرأة الساردة وغير الساردة أن تفتح صفحات الماضي؛ لقراءتها قراءة جديدة، هي قراءة استرجاع وتأمل ومحاسبة للذات والآخر. غير أن هذه المحاسبة لا تتخذ صورة من يشحن نفسه لأخذ الثأر او معاقبة الآثمين والجناة، ولكن لاستخلاص الأخطاء؛ أخطاء المجتمع والرجل والتقاليد، أولئك الذين قسوا على المرأة؛ بغية الصفح والمصالحة.

إنها الكتابة بالجسد الأنثوي الذي لا يسترجع ليعاقب، ولكن ليصفح ويسامح ويتصالح. والغالب في موقف كهذا أن يُتْبَعَ الاسترجاع والتذكُّرُ بالعقاب، غير أن المخالفة حاصلة هنا على مستوى الواقع والكتابة معا؛ إذ انتهت المرأة من هذه المرحلة الاستكشافية مباشرة إلى الصفح؛ وهو الصفح الإبداعي الذي يمهد الطريق إلى المصالحة. إنه البرزخ، أو إن شئتم بلغة الشعر (حسن التخلص) الذي تنتقل بواسطته من الاستكشاف إلى المصالحة. لا يمكن لمرحلة المصالحة أن تبدأ دون أن توقع المرأة المبدعة بأناملها الذهبية الرقيقة (صكَّ الغفران) المتمثل في (الصفح).

إن الكتابة بالجسد الأنثوي كتابة ذات تخطيط مسبق، لم تصمِّمْ له الكاتبة المغربية المعاصرة، ولكن صمَّمَتْ له التجربة الإبداعية المؤطرة للكتابة النسائية بصفة عامة. لقد شاء ناموس الكتابة، بهذا الجسد وعلى صفحات بشرته الناعمة، أن ينبلج

---

[1] – خاتم في مياه بعيدة: بسمة النسور، نص: (ادخار)، ص. 18.

[2] – المصدر نفسه، ص. 19.

صوت المرأة وفق هذا التالوث: الاستكشاف، والمصالحة، والبناء. فالاستكشاف والبناء يكونان قاعدة هرم الكتابة، في حين يتربع البناء قمة الهرم.

ولابد هنا من الإشارة إلى أمر في غاية الأهمية يكمن في أن هذه المرحلة الأولى؛ مرحلة الاستكشاف تقوم على أساس الاهتمام المفرط بالجسد؛ جسد الأنثى بكل تفاصيله ونتوءاته ومظاهره. ويَحْصُلُ هذا الاكتشاف الذي له دواعيه التي سبقت الإشارة إليها من جهتين: جهة المرأة التي تستكشف جسدها، وجهة الرجل الذي أمْلَتْ عليه المرأة الكيفية المثْلى لاكتشاف هذا الجسد. بمعنى أن الجسد الأنثوي هنا موضوع صورتين من صور الاستكشاف: صورة تتولى المرأة عرضها، وصورة أخرى يتولى الرجل إظهارها.

لقد ترسَّخَ في خَلَدِ المرأة؛ أو أن الآخر/ الرجل عمل على ترسيخ هذا الأمر، بأن جسدها هو مصدر تأخرها والخوف منها والنظر إليها على أنها رجس وكل ما يأتي منها جالبٌ للعار والخِزْيِ. حصل هذا حين كان الآخر بمعنى الرجل يتولى الكتابة عن المرأة ويقرر بدلا عنها. أمّا وقد آلتْ مَقاليدُ الكتابة إلى الأنثى، فإنها تريد أن تتعرَّفَ حقيقةَ هذا الجسد الذي نُسِجَتْ حوْلَهُ الخُرافاتُ وطُرِّزَتْ بسببه الأكاذيبُ والحكاياتُ. من هنا بالذات تساءلتِ المرأة: ما موطنُ أو مواطِنُ الخلل الجالبة للعار في هذا الجسد الجميل؟ وما الذي يُخيفُ في هذا الجسد الناعم الذي حَمَلَ جميع هؤلاء الرجال وصَيَّرَهُمْ مِنْ بعد ضَعْفٍ أقوِيّاء؟ فأيُّ وباءٍ يخفيه هذا الجسد حتّى يخافُهُ الناسُ؟

هكذا انطلقت المرأة تُعَرّي هذا الجسد وتُعيدُ اكتشافَهُ من جديد؛ وهي إذْ تقومُ بهذا الفعل إنما تَرومُ إبْلاغَ المتلقي أمرين اثنين:

- ✓ أنّ هذا الجسدَ بريء من كلِّ ما أُلْصِقَ به من تُهَمٍ، وأنْ لا عيْبَ في هذا الجسد، سوى أن الله سبحانه وتعالى خلقه جميلا أخّاذا لافتا للنظر، وأن العيْبَ كُلَّ العَيْبِ يكْمُنُ في أولئك الذين نصَّبوا أنفسَهُم، بِحَقٍّ أم بغير حقٍّ، أوصيّاء على هذا الجسد (الضّعيف) الذي لا حَوْلَ له ولا قُوَّة.

- ✓ أنّ هذا الجسدَ قادِرٌ على المنافسة والتَّحدّي؛ تحدّي جميع أولئك الذين سَجَنوا عواطِفَهُ وكَبَتوا رغباتِهِ، وحَرَموا مَسامَّهُ الرقيقة العذبة من دَغْدَغاتِ هَبّاتِ النّسيمِ.

من ثمَّ أشْرَعَتِ المرأة الساردة لنوع جديد من الكتابة، هو الكتابة بالجسد العاري؛ غير أنَّ العُرْيَ كمدادٍ وكلماتٍ لهذه الكتابة لا يُفْهَمُ على أنه هدفٌ في حَدِّ ذاته، بقدر ما إنَّ الأمر يتعلق بوسيلة من وسائل الإبلاغ والشرح والتفسير، كانت المرأة الكاتبة في أمسِّ الحاجة إليها بُغْيَةَ الوصول إلى قلب القارئ وعقله.

فالمرأة مُتَّهَمَةٌ أو ظَلَّتْ مُتَّهمةً طوال سنوات الصمت التي فرضها منطق الرجل وزمن سلطته الخليعة؛ الشيء الذي أنْهَضَها للدفاع عن نفسها وإثبات براءة هذا الجسد (الملعون) من كل التُّهَمِ التي أُلْصِقَتْ به. من هنا راحت الأنثى تستعيد جسدها في أوضاع مختلفة؛ تستعيده في حال الطفولة، وأثناء المراهقة، وعصر الشباب، وإبان مرحلة النضج وهي زوجة في بيت زوجها تقتسم مسؤوليات الحياة مع الرجل، وبعد ذلك أرملة أو مطلقة أو غير ذلك من صور الكبر والشيخوخة التي يؤول إليها هذا الجسد ولم يَتَبَقَّ في شجرة العُمْر، التي كانت بالأمس وارفة الظلال، سوى وُرَيْقاتٍ قليلة.

والمتجول بين المجموعات القصصية التي ألفتها المرأة يجد نماذج لمختلف هذه الصور والمراحل العمرية التي تَمُرُّ منها المرأة كما يمر منها الرجل. والجديد لدى المرأة في هذا التَّتَبُّع هو أنها كانت تعرض على القارئ جسدها خلال كل مرحلة من هذه المراحل وهو مقترن بخصيصة العُرْي. ولا تقف المرأة عند هذا الحدِّ، بل وجدناها تعرض الجسد العاري في كل مرحلة مقترنا باللذة الجنسية أو الرغبة في تحقيق تلك اللذة أو مجرد الحُلُم بها وبما تنطوي عليه من سِحْرٍ ومن أمورٍ خَفِيَّةٍ.

ولعل الغاية من وراء كل هذا هو الحاجة الماسة إلى إشباع رغبة ظلت، لسنوات طويلة، مكبوتة ممنوعة. كما يمكن رَدُّ هذا الاختيار من قِبَلِ المرأة الساردة إلى حاجة ثانية تكمن هذه المرَّة في تعرُّفِ هذا الجسد الذي يُخَيَّلُ للمرأة، في كثير من الأحيان، أنها لا تعرفه. والدليل على ذلك حضور (المرآة) في كثير من الوضعيات التي تعرض

فيها المرأة جسدها عاريا. فهي توظف المرآة لأجل تأمُّلِ هذا الجسد وتعرُّف مناطقه وأمكنته التي تبدو، من خلال ما تَعْقِدُهُ المرأة في هذا الصدد من حوارات بينها وبين جسدها، غريبةً مجهولةً لم يسبق للمرأة أن تعرَّفَتْها.

ومن خلال هاتين الحاجتين: إشباع الرغبة واستكشاف الجسد المجهول، تعلن المرأة تحدّيها للرجل والمجتمع وهي تمارس هذا الفعل الذي لم تكن تجرؤ حتى على التعبير عنه. ينضاف إلى ذلك فكرة التواصل الحاضرة بقوة بين المرأة وجسدها العاري. وتأتي تقنية الحوار الحاضرة في هذا الصدد بصورة قوية لتؤكد هذا المسعى الذي ترنو المرأة الساردة إلى تحقيقه من خلال هذه التيمات المتعالقة: تيمة الجسد، وتيمة العري، وتيمة المرآة، بالإضافة إلى فكرة التواصل التي تجمع بين هذه التيمات الثلاث. ويمكن القول بأن تيمة المرآة هي التي تساعد الأنثى على تحقيق تيمة العري المقترنة بتيمة الجسد الذي يتحول، بعد ترسيخ الصورة في الذهن، إلى طرف في حوار تؤسسه المرأة بين عقلها وجسدها الماثل أمامها على المرآة.

ولتحقيق جميع هذه التيمات من بدايتها فكرةً في ذهن المرأة إلى نهايتها كصورةٍ على المرآة، احتاجت المرأة إلى الانتقال بين نوعين من العُري، أو نوعين من تعرية الجسد:

- تعرية الجسد الأنثوي من قِبَلِ الأنثى المرأة؛ أي أنها هي التي تقوم بفعل التعرية. ولابد هنا من التمييز بين أمرين اثنين:
  - المرأة التي تُعَرّي جسدَها وتحتفل باستكشافه فرِحَةً مَزْهُوَّةً.
  - المرأة التي تُعَرّي جسد قرينتها المرأة؛ لتكتشف جسدها عبر الجسد النظير. وفي هذه المرتبة لا تحتاج المرأة إلى (المرآة) لكي تُطِلَّ على جسدها، كما هو الحال في المرتبة الأولى، مادامت الصورة متحققة في الجسد الماثل أمامها. إنها ثنائية الاكتشاف المباشر والاكتشاف غير المباشر.
- تعرية الجسد الأنثوي من قِبَلِ الرجل؛ فالمرأة هنا تترك الرجل يقوم بفعل التعرية بدلا عنها.

بالإضافة إلى أن الاحتفال هنا بالعري جاء على طريقين: العُرْيُ المتصل بجسد المرأة؛ وهو الحاضر بقوة في الكتابة السردية التي تمارسها، والعُرْيُ المتعلق بجسد الرجل؛ وهو قليل بالمقارنة مع الصنف الأول.

وقد وجدنا في كثير من الأحيان المرأة هي التي تختار أن يقوم الرجل بتعرية جسدها؛ أي أن الأمر هنا صادر عن اختيار ورغبة تختلف عما كان في الزمن الماضي، حيث تأتي تعرية جسد المرأة بصورة قسرية لا أثر فيها لرغبة المرأة أو اشتهائها؛ تقول وفاء مليح في (اعترافات رجل وقح): "أمسك بيدي. مشيتُ وراءَهُ دون أن أفكِّرَ فاقِدَةً النُّطْقَ؛ يقودُني اشتياقي المحموم. قَصَدَ غرفةَ نومي ونظراتُهُ تأكُلُني اشتهاءً. لقاءاتُنا هكذا دائما ساخِنَةٌ متأجِّجَةٌ، وحين تتباعَدُ يصيرُ جسدي كوردةٍ ذابلةٍ لا تنتعش إلا بعد أن تُرْوى من ماء جسده؛ حينها تعودُ إليَّ روحي وتتدفَّقُ الدِّماءُ، تجري في العروق فوّارةً، وتنطِقُ كلُّ الحواسِّ مُعْلِنَةً نبضَ الحياةِ. تنفتِحُ أساريري لِتَحْضُنَ الأشياءَ والنّاّسَ بدفءٍ..."[1].

ثم تواصل بعد ذلك: "أَغيبُ بين يديه، بينما هو يبدأ في خلع ثيابي قطعةً قطعةً. ىتركتُني له وأنا في حالة شوق جارف، مستسلمةً لجنونه. هي كيمياءُ الحُبِّ، كيمياءُ الأجسادِ التي تتحكم في خيوط التواصل بين جسدين يلتقيان على فراشٍ واحدٍ. أُدرِكُ تماماً أنَّ هذه الكيمياء نادرا ما أجدُها في جسد رَجُلٍ. كيمياءُ الأجسادِ هذه خَلْطَةٌ غريبةٌ وعجيبةٌ صعْبَةُ الفهم والإدراكِ: أن تستطيعَ الجمعَ بين مشاعر الحُبِّ وتفاعُلِ الجسديْنِ، إحساسٌ لا يضاهيه إحساسٌن والعُثورِ عليه هِبَةٌ تمنحُها لنا الحياةُ؛ لأننا في بحثنا المتواصل عن دفءِ الآخَرِ، إما أنْ تَعْصِفَ بنا مشاعِرُ الحُبِّ دون لَهَبِ الجَسَدِ، وإما تتفاعلُ كيمياءُ الأجْسادِ دون لَهَبِ الحُبِّ. في حالتي هاته أعيش لَهَبَ الحُبِّ ولَهَبَ الجسدِ. مشاعري تترجِمُها لغةُ الجسد؛ تراني لهذا السبب استسلَمْتُ له بالرغم من معرفتي بأنه رجلٌ متزوجٌ. ربما فإحساسي بأنَّ الحياة لا تجودُ علينا بلحظاتِ

---

[1] – بدون...: وفاء مليح، ص. 81.

حُبٍّ جميلةٍ ملتهِبَةٍ توقِظُ الأنوثَةَ إلا فيما نَدَرَ هو ما دَفَعَني دون أنْ أفكِّرَ في أعيشَ هذه العلاقة المستحيلة..."[1].

كما وجدنا المرأة، في مواقف أخرى، هي التي تختار أن تُعَرِّي جسد الرجل وتتحسس كل مناطقه؛ وهو الأمر الذي كانت ممنوعة منه فيما مضى من الأزمنة الخوالي؛ أي في زمن اللاجسد المقابل اليوم لزمن الجسد؛ جسد الأنثى والرجل وهما يمارسان حريتهما في التَّعَرّي والتواصل دون قَيْدٍ أو شَرْطٍ أو رقيبٍ يَحْسِبُ عليهما تنهداتهما والآهات الصادرة عن كل واحد منهما؛ تقول وفاء مليح في نص (لا لقاء..) من مجموعة (بدون...): "يسميني زنبقة القلب أو هكذا يشاء أن يناديني حين نختلي بروحينا، والمسافة تقترب بيننا. أنظر في عينيه وأكتفي بالنظر، بينما هو يعبث بأنامله على كل جسدي؛ عازفا على أوتاره، يعزف عليه لحناً جميلاً. عَزْفُ أناملِهِ أنْعَشَ مَساماتِ جلدي وجعلها تنفتح لتصير نوافذ تستقبل هواء الحبِّ. كلُّ حواسّي أصبحتْ تُصْدِرُ أصواتاً؛ تغنّي مع موسيقى عَزْفِهِ.

انطلقت زغرودة من كل جسمي تدعوه للسكن في رَحِمِي. حكيتُ له كلاما صامتاً ودَعَوْتُهُ إليَّ بعيْنَيْن مفتوحَتَيْنِ في غرفة يضيئها نور النهار. أستلقي على فراشي عاريةً. يتمدَّدُ إلى جانبي. أُجَرِّدُهُ من ثيابه قطعةً قطعةً. أتأمَّلُ تفاصيلَ جسده، أحدِّقُ في عينيه، في الشَّوْقِ المنبعث منهما، في الرغبة المتوثبة. لَهَبٌ يشتدُّ، ترتجف شفتاي على جبينه مثل دموع رقيقة دافئة؛ تُبَلِّلُ بشرةَ وجهه. أقبِّلُ العينين، الوجنتين، الأنف، الشفتين، وأنحدر ببطء شديد نحو العُنُقِ، ثم ببطء تنحدر قبلاتي دافئة إلى كل تفاصيل الجسد إلى أن تصل إلى أصابع القدمين.."[2].

يتضح من خلال النص السابق الذي تَعَمَّدْتُ أن أحتفظ بطوله، أن لوفاء مليح نظرة خاصة جدا إلى الرجل؛ إنه الرجل الذي تعمل وفاء مليح على اكتشافه بنفسها واستعادة تفاصيل جغرافية جسده كما ترغب هي ومن خلال مجموعة من

---

[1] – بدون...: وفاء مليح، ص. 81–82.

[2] – نفسه، ص. 73–74.

الطقوس الفريدة التي تحمل القارئ إلى طقوس الهنود الحمر في تقديم شعائر الولاء لآلهتهم رغبةً في أن تمطِرَ عليهم السَّماء. فهي لا تترك الرجل يقدِّمُ لها نفسه بنفسه؛ وذلك بأن يقوم بفعل التَّعرّي بنفسه أمامها. وهنا تأتي موضوعة اكتشاف جسد الآخر في مرحلة متقدمة سابقة عن اكتشاف الذات. وهذا من شأنه أن يُرسِي دعائم قاعدة في موضوعة الاكتشاف، وهي أن اكتشاف الجسد أساسي في اكتشاف الذات لدى الساردة المغربية المعاصرة، وأن الأول يأتي في مرحلة متقدمة عن الثاني. لقد تحوَّل الجسد الأنثوي إلى قيثارة لا يحسن العزف عليها سوى الرَّجُل؛ الرجل الذي اختارت الساردة أن تحيطه بطقوس الاكتشاف المغْري الذي سيتحقق عبر مراحل.

ولم تنته بعد مراحل اكتشاف جسد الآخر في رحلة وفاء مليح؛ لتدخل الساردة واحدة من أهم مراحل الاكتشاف وهي مرحلة الحُلُم؛ تقول مباشرة بعد النص الذي سبق أن سُقْناهُ: "أراهُ الآنَ مُمَدَّدا على الفراش مثل حُلُمٍ أتلمَّسُهُ. حُلُمٌ أيْقَظَ أنوثتي النائمة الدفينة في جسدي هذا النّافر العَصِيّ على التّجاوُبِ. يدعوني وأدعوه إلى وليمة الالتحام الملتهب. يركبُني جسَدُهُ، ننْصاعُ لفَوَرانِ الرَّغبة بعينين مفتوحتين. أتركُ جسدي مستسلما لقبلاته. يتلامسُ جسدانا. أُحِسُّ عَرَقَهُ طريا فوق لحمي يمتزج بعرقي. يجري الدَّمُ في عروقي ساخناً. أشُمُّ رائحتَهُ. أعْشَقُ رائحةَ بشرة جسده الطبيعية التي تفوح من مَسامِّ جلده غير ممزوجة برائحة عطر اصطناعي. رائحتُهُ ملأتْ أنفي. يمتزج عرقُ جسديْنا في عِراكِ السَّرير. يستمر بوصف ما يقوم بفعله، حركة حركة، كلمة كلمة. يزداد هيجاني. يزدادُ هيجانُهُ. أدعوهُ إلى الدُّخولِ فِيَّ. تَنْبَعِثُ شهْقَةٌ من جوفي هي شهقةُ اللذة..."[1].

لقد اتَّضَحَ بأن المرأة الكاتبة تعرض على القارئ تيمة الجسد الأنثوي العاري وفق مسارين: مسار تتولى فيه الأنثى تعرية هذا الجسد، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، ومسار ثان توكِلُ فيه الأنثى أمر تعرية جسدها إلى الرجل الذي يقوم بهذا الأمر؛ ولكن وفق أمالي أنثوية تسمح لهذا الرجل بالحديث عن هذا الجسد ووصفه

[1] - بدون...: وفاء مليح، ص. 74.

والتداوي به. وهنا تيمة أخرى من التيمات التي اشتغلت عليها المرأة الكاتبة وهي تمارس فعل تعرية جسدها. الأمر يتصل بالتداوي بجسد المرأة. فحين شارك الرجل الأنثى رغبتها في التعري، فذلك لأجل أمرو كثيرة سبق الحديث عنها؛ منها: الاحتفال بالجسد الأنثوي، وإشهاد الرجل على براءة هذا الجسد الذي يجد فيه كل مُقْبِلٍ على تنوع تضاريسه شفاءً لما يشكومنه من أوبئة وأمراض؛ بمعنى أن هذا الجسد لم يَعُدْ جالباً للضُّرِّ كما اشتهر ذلك في العهود الماضية، بل اتَّضَحَ أنه الشّافي من كلِّ داءٍ.

وهنا بالذات يحضرني نصٌّ شعري للشاعر الرقيق الراحل الأستاذ محمد بنعمارة؛ إذ يقول:

وبالرغم من أن لفظ (المرأة) في القصيدة ينصرف إلى (القصيدة)، فإن في ظاهر هذه الأسطر ما يَفي بِكَوْنِ الجسد الأنثوي مصذر شفاء لكلِ" عَليلٍ، وليس كما أُشيعَ من قبلُ بأنَّ جسد المرأة يجلُبُ العارَ والخِزْيَ. لقد اختارت المرأة أن يتمَّ اكتشاف جسدها عبر طريقين:

- الطريق الذي تباشره الأنثى وهي تكتشف جسدَها أو جسدَ قرينتِها المرأة.
- الطريق الذي يباشره الرجل وهو يستعيد اكتشاف هذا الجسد؛ وهو إذ يقوم بهذا الأمر يُصحِّحُ الصورة المغلوطة التي ورِثَها عن آبائه وأجداده بخصوص هذا الجسد المقترن بالشَّرِّ والخِزْيِ واللَّعْنَة، بينما هو (الجسد) قرينُ الجمال والرِّقَّةِ والحُبِّ والشِّفاءِ.

2- الكتابة بالجسد الأنثوي
الكتابةُ المُصالِحَةُ/ أو الموت بين ذراعي الجلاد

إنها المرحلة الثانية من مراحل الكتابة التي تعيشها المرأة، مباشرة بعد الخروج من مرحلة الاستكشاف التي تُوِّجَتْ بالصفح. وتعتبر مرحلة المصالحة، بالمقارنة مع المرحلتين الأولى والثالثة، أهم مراحل وأبرز أنواع الكتابة لدى المبدعة المغربية المعاصرة؛ سواء تعلق الأمر بالشعر أم بالسرد. ذلك بأنها المرحلة التي تعلن فيها المرأة المبدعة عن ألوانها، وتكشف من خلالها عن نواياها، وهي المرحلة التي تطرح فيها الأسئلة الكبرى لوجود المرأة وحياة الكتابة. وهي نفسها المرحلة التي تسمح للمرأة المبدعة من التخلي عن السواد الذي ارتدته طيلة مرحلة الاستكشاف، لتلبس لون المصالحة الكامن في الصفاء.

وإذا كانت كتابة الاستكشاف تتخذ من الزمن الماضي فعلها الحكائي الذي يسمح بالاسترجاع والتذكر وتقليب المواجع، فإن زمن مرحلة المصالحة هو الحاضر الذي يمنح المرأة المبدعة فرصة معانقة الواقع بكل تفاصيله؛ خاصة شخصية الرجل، إلى جانب شخصية الأنثى، التي تعتبر محور الكتابة في جميع المراحل التي سبقت الإشارة إليها. كما أنه الزمن الذي يسمح للكاتبات النساء بتمطيط حياة الفعل الحكائي؛ الشيء الذي لا يسمح به الزمن الماضي الذي هو فعل اللحظة والحركة المسرعة المتلاشية في الزمن.

إن المرأة، في مرحلة المصالحة، في أمس الحاجة إلى التأمل وعيش اللحظة بكل تفاصيلها الجميلة، خلافا لما كان عليه الأمر في المرحلة السابقة. فليست المرحلة الحالية مرحلة حزن وبكاء وعذاب وقهر وتسلط، بل هي مرحلة انفتاح على الآخر الذي تخلى عن عقليته القديمة وجبروته المتوارث. وبالرغم من كل الجراح التي خلفها

الزمن الماضي وعملت كتابة الاستكشاف على استرجاعها، فإن المرأة مصرة على الصفح؛ لتحقيق المصالحة؛ تقول المبدعة (بسمة النسور): "غافلت المرأة المترددة أصدقاءها الذين نصحوها مراراً بعدم العودة إلى ذلك الرجل، مؤكدين لها أنها تستحق مصيراً أفضل. غافلتهم جميعاً، ومضت إليه منتشيةً بتلك الأكاذيب التي واصل ترديدها مرة ثانية"[1]. وتقول في النص الذي جاء مباشرة بعد هذا الذي سردناه ههنا: "خانها ذكاؤها الذي كان كافيا لتدرك انه لم يعد يحبها كالسابق، فظلت متشبثة بذراعه، وهما في طريقهما إلى القبر"[2].

فمن التواطؤ إلى الإصرار، وبينهما تكون المرأة المبدعة قد ربحت فعلا معركة المصالحة التي تجعل منها كائنا نورانيا يصدِّق قولَ الله سبحانه وتعالى ويعمل به: ﴿والكاظمين الغيظ والعافين عن الناس والله يحب المحسنين﴾[3]. كما تصر المرأة وهي تكتب كتابة المصالح ان تجعل الرجلَ يقاسمُها الشعورَ نفسَه؛ تقول: "لم يكن أمامه سوى الاعتراف لنفسه أنه توقف عن حُبِّ امرأته منذ زمن طويل، ورغم ذلك ظلت تلك الابتسامة الغامضة ترتسم على شفتيه كلما سألته: أما زلت تحبني؟!"[4].

والناظر في العناوين التي اختارتها الساردة (بسمة النسور)؛ مثل: (ادخار، تأجيل، تفان، تراجع، تواطؤ، إصرار، وغيرها)، لمجموعتها (خاتم في مياه بعيدة) يجد أن فكر المرأة المبدعة يميل نحو فتح صفحة جديدة، ونسيان ما فات؛ وهذا واحد من نصوص كثيرة تشهد لهذا الميل: "خبأت العاشقة الألق الساكن في عينيها، والضحكات المتوارية في أعماقها، والتوق الحارق إلى مطر نيسان، والدموع التي لا يجلبها سوى الفرح، والرجفة عندما يحين اللقاء. ألقت بذلك كله في زاوية سحيقة من

---

[1] – خاتم في مياه بعيدة: بسمة النسور، نص: (تواطؤ)، ص. 24.

[2] – المصدر نفسه، نص: (إصرار)، ص. 25.

[3] – سورة آل عمران، آية:134.

[4] – خاتم في مياه بعيدة، نص: (تفان)، ص. 20.

روحها التي راحت في سبات طويل. العاشقة أتاحت لجثتها الحراك بحياد وسط الجموع غير المنتبهين إلى لوعة الانتظار"[1].

وقد سبقت الإشارة إلى أن توزيع هذه المراحل الثلاث على جسد الكتابة لدى الأنثى يتخذ تشكيلات ومتواليات عدة؛ نذكر منها:

- أن تجمع الكاتبة بين المراحل الثلاث في تجربة واحدة؛ بحيث توزِّعُ نصوص الديوان الشعري أو المجموعة القصصية بطريقة تصاعدية، تنطلق من الاستكشاف، فالمصالحة، ثم البناء.
- أن تخص كل مرحلة من مراحل الكتابة بتجربة؛ إذ تتطور مراحل الكتابة لدى المبدعة تبعا لتطور الوعي بسؤال المرأة وكيفية النظر إلى طرق معالجته وإيجاد الجواب الشافي عليه.
- أن تقتصر على مرحلة أو مرحلتين، خاصة الأولى والثانية، دون الاكتراث بالمرحلة الثالثة، التي يمكن أن نَعْزُوَ زُهْدَ كثير من الساردات فيها، إلى عدم وصول وقتها؛ أي أنها مرحلة مؤجلة إلى أجل آتٍ. إنها مرحلة الانتظار التي تصير فيها المبدعة منتظِرَةً والكتابةُ منتَظَرَةً.

ولم أجد فيما قرأته من سرود النساء المبدعات المغربيات من أوقفت كتابتها أو تجربتها الإبداعية على مرحلة الاستكشاف المتصفة بالسوداوية والحزن والألم؛ إذ كلهن يسرعن في الخروج من هذه المرحلة؛ لمعانقة الأمل الذي تعد به المرحلة الثانية؛ مرحلة المصالحة التي سبق أن وصفناها بانها أجمل وأهم مراحل الكتابة النسائية لدى المرأة المبدعة.

ومهما يكن من أمر، فإن مرحلة المصالحة حاضرة في أكثر الكتابات النسائية المغربية المعاصرة؛ مادامت هي البوابة إلى تحصيل حاجتين:

---

[1] – خاتم في مياه بعيدة، نص: (ادخار)، ص. 18.

- تكمن الأولى في استرجاع النصف الثاني للمرأة، وهو الرجل؛ ولكن هذه المرأة هو الاسترجاع الإيجابي الذي من شأنه أن يقوي جانب المرأة، لا أن يخذلها ويستعبدها كما كان الحال في السابق.
- وتتوكز الثانية حول المرأة نفسها التي تخرج من خلال هذه المرحلة من قوقعتها الضيقة إلى الوجود الرحب الذي يجعل منها (سيِّدةً) لها مكانتها في المجتمع؛ لا كورشة لصناعة الأطفال والأكل، ولكن كفاعلة في القرارات التي من شأنها تغيير صورة المجتمع.

إن المرأة التي تكتب القصة كما تكتب الشعر، إنما تصدر في كتابتها عن قضية وحاجة حيوية ماسة، وليس الأمر كما هو لدى الرجل الذي كان يكتب وما يزال؛ تارة للقضية وتارة للتسلية وتارة للظهور بمظهر العاشق الذي يفتق أكمام الغزل وينثر أكاليل الورد تحت أرجل معشوقته. وهذه نقطة خلافية هامة جدا تخصص كتابة المرأة وتفرقها عن كتابة الرجل.

ذلك بأن المرأة، منذ أن بدأت الكتابة، ظلت تصدر في إبداعها عما ندعوه بكتابة القضية؛ قضيتها أولا، وقضية مجتمعها ثانيا. ولا يمكن أن نجد لدى المرأة كتابة لأجل التسلية كما هو الحال عند الرجل. لا يمكن للمرأة أن تكتب إلا إذا كانت تعرف أنها ستجني حقا من وراء ما تسوِّدُهُ من سطور. لهذا أمكن القول بأن الكتابة عند المرأة ليست مجانية، ولا أظن أنها ستكون كذلك في يوم من الأيام. والعلة في كل هذا أن كتابة المرأة لم تكن عن اختيار، كما هو الشأن بالنسبة للرجل. الكتابة عند المرأة ساوت، ذات يوم، ولازالت تساوي الحياة، تماما كما قرأنا في (ألف ليلة وليلة) حين عادل فعل الحكي عند (شهرزاد) الحياة والنجاة من مصير القتل الذي ظل يفرضه الملك (شهريار) على من كن سامرنه في مجلسه كل ليلة.

الكتابة مصدر عيش المرأة وسر حياتها؛ ليس بمعنى أنها تقتات من الكتابة، ولكن بمعنى أن الكتابة هي (الكأس) الذي تشرب بواسطته المرأة وجميع النساء من حولها (ماء الحياة)؛ على رأس أسطورة الهنود الحُمْر في أمريكا اللاتينية التي تذهب إلى

أن الله خلق لكل شعب (كأسا) يشربون بها (ماء الحياة)؛ فالشعب الذي حافظ على كأسه ولم يكسرها ظل يشرب في كل مرة (ماء الحياة) الذي يمكنه من تجديد وجوده وعلاقته بالحياة وما تحتويه. أما الشعب الذي كسر كأسه ولم يحافظ عليها، فإنه فقد كل فرصة في تجديد علاقته بالحياة وبالتالي أمضى بأصابعه شهادة موته وخروجه من الوجود.

الكتابة هي (كأس الحياة) عند المرأة؛ الكأس التي تكسبها القوة، بحيث تمكنها من الارتباط بالحياة والآخر والوجود ككل. إنها جسر التواصل الذي يمكنها من تحقيق مجموعة من العلاقات؛ مثل:

- تواصلها المستمر مع ذاتها.
- تواصلها المتبادل مع الآخر بمفهوم الرجل/ النص الثاني.
- تواصلها مع المجتمع وما يختمر بداخله من قضايا ومخاضات.
- تواصلها مع الزمن في أبعاده الثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل.

وقد جسدت المرأة المبدعة المغربية جميع هذه الأشكال التواصلية في كتاباتها الشعرية والسردية. فهي تتحدث عن نفسها باستمرار؛ حتى إن خطاب الذات يشكل حجر الزاوية في كتابتها. كما أن خطاب الآخر بمفهوم الرجل والمجتمع والقضايا التي تتصارع داخل المجتمع، حاضر بشكل لافت؛ إط منه تبرر المرأة النوع الثاني من الكتابة الذي تشتغل عليه، وه ما دعوناه بكتابة المصالحة أو الموت بين ذراعي الجلاد الذي هو الرجل. فالمرأة، من خلال كتاباتها، لا تفرط في نصفها الثاني بالرغم من كل ما تسبب لها فيه من جراحات عميقة. فهي تحبه وترغب في الاقتراب منه بصيغة جديدة ومفهوم جديد، هو مفهوم الرجل الذي يكمِّلُ المرأة.

ويحتل عنصر الزمن مكانة مركزية في الكتابة النسائية المغربية؛ لأنه المؤرخ الشاهد على عصور الخيانة والعذاب والقهر والاستعباد، كما أنه الشاهد على الحاضر الذي تعمل المرأة جاهدة على بنائه بنَفَسٍ جديد وروح حية تغمُرُها المصالحة والتعاون اللذان من شأنهما السُّمُوّ بالكون ومكوناته النورانية التي كرَّمَها الخالق: الرجلُ والمرأة.

لقد توصلت المرأة، بفضل حنكتها وتمرسها بجراح الماضي، إلى أن أقصر وأسهل طريق إلى قلب الآخر بما في ذلك الرجل ومكونات المجتمع المادية والمعنوية، هو الفعل التواصلي المستمر والباني؛ ذلك التواصل المبني على الأخذ والعطاء، والسؤال والجواب، وطرح المسألة وإعقابها بالحجاج. فبالرغم من أن الكتابة الإبداعية تقوم على أساس التخييل والمحاكاة، إلا أنها في خَلَدِ المرأة مقترنة بالعقل الذي يوازن بين الجوانب الفنية والجمالية في النص، والجوانب العقلية التواصلية التي تروم التأثير في الآخر والوصول إلى أعماقه المفكرة بالإضافة إلى إحساساته ومشاعره.

ويبقى (الموت بين ذراعي الجلاد) الغاية التي تؤدي إليها الكتابة المصالِحَةُ؛ ذلك بأن حاجة الكاتبة المغربية في هذه المرحلة متعلقة بالآخر في شخص الرجل من جهة، والآخر في شخص المجتمع من جهة ثانية. لقد تحولت المرأة من موضوع إلى مؤلِّفٍ يختار موضوعاته ويتصرف فيها كما يشاء؛ وموضوع الكتابة المصالِحَة توجُّهانِ اثنان:

- اكتشاف ذات الآخر/ الرجل (الجسد والفكر).
- المصالحة مع الرجل من خلال قيمة (العفو) التي تجعلها المرأة عَبّارة إلى حياة جديدة بقواعد وعلاقات جديدة.

ومن أبرز خصوصيات هذه المرحلة، التي تأتي وسطاً بين المرحلة الاسنكشافية والمرحلة البانيّة، أن المرأة تظهر فيها حيناً إلى جانب الرجل، بعكس المرحلة الأولى التي تظهر فيها المرأة لوحدها بشكل منفرد.

وكما أن الحديث في مرحلة الاستكشاف مقتسم بين صيغتي المذكر والمؤنث، كذلك الشأن في مرحلة المصالحة حيث يعمل الطَّرَفان على تقديم نفسيْهِما في الصورة التي تُجَسِّدُ اجتماعهُما حُيالَ مَقْصِدٍ واحدٍ. ويمكن القول بأنها المرحلة الأكثر ظهورا على مستوى الكتابة السردية النسائية المغربية، بالإضافة إلى المرحلة الاستكشافية التي تُمَهِّدُ المرأةُ من خلالها لولوج عوالم الدخول في علاقات بهذا الآخر سواء في صورته المفردة أم في صورته التي تعرضُهُ وسط مجتمعه ككل.

ولنا في كتابات فاتحة مرشيد في (لحظات لا غير) و(مخالب المتعة)، والزهرة الرميج في (أنين الماء)، و(أخاديد الأسوار)، ووفاء مليح في (اعترافات رجل وقح) و(بدون...)، وعائشة رشدي في (بغلة القبور)، ومريم بنبختة في (وشمٌ في الذاكرة)، وفاطمة الزهراء الوزاني في (الخرساء والبحر)، وغيرهن من الساردات؛ لنا في كتاباتهن نماذج للكتابة المصالِحَةِ التي تعيش فيها المرأة إلى جانب الرجل، قريبة منه روحا وتفكيرا وجسدا وحُلُماً. ولعل المرأة في هذا الاقتران بالآخر الذي هو الرجل حينا، والمجتمعُ حيناً آخر، تعمل على إعادة (تشكيل) هذا الرجل/ المجتمع وفق المقاصد والانتظارات التي تتوق إليها في المرحلة الثالثة؛ المرحلة البانِيَّةِ.

ولا بد هنا من الإشارة إلى أمر في غاية الأهمية يكمُنُ أساساً في غلبة جانب العقل على الخيال والعاطفة في الكتابة النسائية المؤطرة لهذه المرحلة بصفة خاصة؛ يظهر ذلك في تعامل المرأة الساردة مع تقنية الوصف بشكل لافت للنظر؛ أي أنها توظِّفُ مستوى يكاد يكون واحدا من مستويات الوصف، سبقت الإشارة إليه، وهو الوصف السارد في مقابل النوعين الآخرين: الوصف العارض والوصف المالئ للفراغات.

فالمراة إذ تصف تؤول إلى نوعية الوصف السارد؛ وهونمط عقلاني، يندمج فيه الوصف مع الحكي وكأنهما شيء واحد؛ بمعنى أن نا حين نكون في الوصف السارد لا نحتاج إلى توقيف الحكي لمِباشَرَةِ الوصف؛ كما يحْدَثُ ذلك عادة في الوصف العارض أو الوصف المالئ للفراغات. فالوصف هنا يحتاج إلى عقل السارد الذي يقدم مشهدا تندمج فيه التقنيتان: الوصف والسرد معاً. وفي هذا النوع بالذات من الوصف/ الحكي، نجد ازدحاما للأفعال وكثيرة في الأحداث، مع حضور مُسْحَةِ الوصف التي تنساب بين ثنايا الحكي.

وقد برعت الساردات المغربيات في هذا النمط من الوصف، خاصة وأنه ينسجم مع الرؤى العامة التي حملْنَها عن السرد؛ وهي الرؤى العقلانية التي تعانق الواقع وتواكب ما يعيش بداخله من شخصيات، وما يضطرم فيه من أحداث، وما يحضُرُ فيه من مواقف ومشاهد. إنه الوصف الذي لا يكتفي بعرض الأجساد

والأشياء والأمكنة، ولكنه يتجاوزها إلى مساءلة هذه الكِياناتِ عن طريق الفعل التواصلي الذي يبقى الخيط الواصِلَ بين السارد/ الكاتب وشخصياته/ المتلقي؛ وفي كل هذا خصوصية من خصوصيات الكتابة بصيغة المؤنث...

3- الكتابة بالجسد الأنثوي
الكتابةُ البانِيّةُ/ أو الانتصار على عقدة المرأة

تتحدد الكتابة البانية بما سيأتي في حياة المرأة والمجتمع الذي تنتمي إليه، وتعمل جاهدة على تصحيح اختلالاته. فهي شديدة الاتصال بالآتي وبالمنتَظَر في كل ما تتوق المرأة المبدعة، شاعرة وساردة، إلى تحقيقه. كما ترتبط الكتابة البانية بالحُلُم في أوسع نطاقاته؛ حُلُمِ المرأة بالغد المشرق، والحياة الوردية، وتحرير الفكر والمعتقدات من كل ما يشوبها أو يضلل في بلوغ الطريق الصحيح إليها.

إنها الكتابة بلغة المستقبل وبأفعالها وأزمنتها وكل ما يُوصِلُ إليها من تعابير وأنْسِجَةٍ لغوية وأسلوبية. ويمكن القول بأن الكتابة البانية هي المستوى الموازي للطبقة الثالثة المتصلة باستكشاف الآخر/ الجمعي بمعنى المجتمع وما ينطوي عليه من أفكار وعادات وتقاليد. والمرأة إذ اختارت الاشتغال في هذا المستوى، فذلك لاستعادة وجود هذا الآخر الجمعي وفق شروط وعلاقات وقواعد جديدة، هي التي يُفْتَرَضُ أن يعيش فيها كل من الرجل والمرأة وهما متحابَّيْنِ متعاونيْن متلازمين ومتجانسيْن. من هنا بالذات تأتي فكرة البناء ضمن هذا المستوى الثالث؛ بناء علاقات جديدة ونمط جديد من التفكير لا يقوم على أساس التمييز بين الجنسين، وتنْمَحي فيه أسطورة (الذُّكورة) التي من شأنها الإساءة إلى المجتمع وتنمية أفراده وهياكله، أكثر من خدمته.

هكذا يَثْبُتُ التفكير الرَّشيد لدى المرأة التي لم تكن أبدا، طوال صفحات الكتابة التي ظلت لها مُعايِشَةً ومواكِبَةً، أنانيّة؛ هَمُّها الانتقام لنفسها من سنوات الاضطهاد والقهر التي عايشتها، بل وجدناها، خلال هذه المرحلة الثانية، تسعى إلى اسكشاف شخصية الرجل والتصالح معها، ثم نقلها إلى المرحلة الثالثة، مرحلة البناء، حيث تعمل على تشكيلها وفق رؤية مستقبلية جديدة تنسجم والأفكار الحالِمَة التي تحملها المرأة الماتبة.

معنى هذا أن المرأة الساردة تنتقل بكتابتها ورؤيتها بخصوص ذاتها والآخر بمعنى الرجل وكذا الآخر الجمعي بمعنى المجتمع، عبر ثلاثة أزمنة:

- ✓ الماضي وضمنه حديث الذات القائم على الاسترجاع، بالإضافة إلى كل ما له علاقة بهذه الذات من مظاهر التعسُّف والعذاب والجراحات.
- ✓ الحاضر وضمنه حديث الآخر بمعنى الرجل، وهوحديث قائم بالأساس على استغلال اللحظة الآنيَّةِ ووصفها والاستمتاع بجمال ودفء ما تنطوي عليه من أحلام. وغالبا ما يتحقق هذا المظهر في اجتماع الرجل والمرأة في الموقف الذي حاز خصيصة المصالحة ورسَّخَ مبدأ البناء المُنْتَظَربكل تجلياته.
- ✓ المستقبل وضمنه نعثر على حديث الآخر بمعنى المجتمع وما ينبني عليه من أعراف وتقاليد وأفكار ومفاهيم. ويقوم هذا الحديث في مجمله على فكرة (الحُلُم) التي توظفها المرأة الساردة لنسج خيوط المجتمع الذي تتوق إلى بنائه وفق قواعد وعلاقات تواصلية جديدة.

لقد كان على المرأة الساردة أن تدرك بأن تفوق الذات والنجاح في مهمة الحياة والكتابة مرتبطان بالمستقبل؛ لهذا شكل (الحُلُم) إحدى الدعامات التي وظفتها المرأة لاستشراف ما ستكون عليه العلاقات القادمة. وهنا وجدنا، مرة أخرى، حضور العقل والرؤية الموضوعية العالِمة بشكل كبير؛ إذ توجَّبَ على الساردة أن تكون عارفةً بالتوقعات المتصلة بمجتمعها سواء من الناحية الفكرية أو الاقتصادية أو السياسية أو الاجتماعية. ولا يعني (الحُلُم) هنا التحليق في سماء الخيال والمجازات والاستعارات، بقدر ما يتعلق الأمر بوضع الأرجل على أرض الواقع والنظر إلى المستقبل بأعين تحسب كل صغيرة وكبيرة بشكل دقيق. وهذه خصوصية أخرى من خصوصيات الكتابة لدى المرأة التي تحضر تيمة (الحلم) في كتابتها بشكل متميِّز ووظيفي؛ أي أن الحُلُمَ هنا ليس مظهرا من مظاهر الثرث في الكتابة أو العبث، ولكنه قاعدة من قواعد السرد التي تمكِّنُ المرأة من الإطلالة على الآتي بأعين واقعية موضوعية عالِمَةٍ...

المبحث الخامس:
المرأة والجسد: لأي غاية تُعَرِّي الساردة جسد المرأة؟

لم يكن حديث الجسد في الكتابات السردية النسائية المغربية وليد التجارب الحديثة المتأخرة؛ من مثل ما جاءت به مليكة مستظرف أو فاتحة مرشيد، أو سعاد رغاي، أو وفاء مليح، أو لطيفة لبصير، أو مليكة نجيب، أو زهور كرام، أو حليمة زين العابدين، أو سعدية سلايلي، أو غيرهن من الساردات المغربيات المعاصرات. ذلك بأن حديث الجسد في هذا الجنس من الأدب يضرب بجذوره في كتابات الجيل الأول من الأديبات المغربيات المتقدمات اللواتي أفنين كثيرا من قنينات الحبر في هذا المقصد؛ سواء اللواتي كتبن بالعربية أم اللواتي اخترن التواصل مع قرائهن باللغة الفرنسية؛ من أمثال: فاطمة المرنيسي، وخناتة بنونة وزينب فهمي المعروفة بـ (رفيقة الطبيعة) وغيرهن كثيرات. وهذا يعني أن حديث الجسد عرفته السرديات النسائية المغربية منذ أكثر من ربع قرن أو يزيد.

ومما تجب الإشارة إليه في هذا الصدد، ولعله جاء بفهم معكوس تماما للذي كان يجب أن يكون، أن حديث الجسد في الكتابات السردية الأولى، لم يكن وظيفيا؛ حتى لا نقول بأنه كان من هذا النمط المجاني في كثير من الأحيان، بعكس ما عليه الأمر في الكتابات المتأخرة، حيث نجد الجسد لا يُوَظَّفُ لذاته، بقدر ما إنه يُؤْتى به لتحقيق مجموعة من المقاصد التي لا علاقة لها بالمتعة الجنسية.

والذين فهموا، على سبيل المثال، بأن حديث الجسد الوارد في (جراح الروح والجسد) للقاصة مليكة مستظرف، هو من قبيل (الأدب الجنسي)، وأنه تصرف طائش مبالغ فيه، وأن صاحبته خارجة عن أصول المجتمع والدين؛ حتى إن هنالك من لوَّحَ بتكفيرها ودعا إلى محاربة كتاباتها؛ إن هذا الحديث عن الجسد بالشكل اللافت

الذي جاءت به مليكة مستظرف لا علاقة له بهذا الذي يدعى (أدبا جنسيا)، ولم يُؤْتَ به لأجل دغدغة غرائز الرجل أو المراة، بقدر ما إنه يحيل على تيمات أخرى أكبر وأهمُّ مما فهمه بعض القرّاء الذين، الأسف، يقفون عند سطح القشور؛ قشور الكلمات دون السعي إلى تشغيل قانون التأويل.

ولعل أكبر تيمة التصقت بحديث الجسد فيما كتبته مليكة مستظرف في روايتها (جراح الروح والجسد) ومجموعتها القصصية (ترانت سيس)، وكذلك كتابات فاتحة مرشيد في (مخالب المتعة)، وسعاد رغاي في (مواجع أنثى)، ووفاء مليح في (اعترافات رجل وقح) و (بدون)، وسعيدة اسلايلي في (الجبال لا تسقط)، وغيرهن، هي تيمة (الصمت) و(ضرورة السكوت) وعدم البوح بكل الذي يحدث.

فالطفلة الصغيرة التي تُغْتَصَبُ في (جراح الروح والجسد) في سن الرابعة، فتهرَعُ إلى أمِّها لتحكي لها عن الذي حَدَثَ، يكونُ مصيرُها الكيُّ بالنار في فخديها، وأنْ تَلْزَمَ الصمتَ بعدم قولِ ذلك لأيٍّ كان.. وهكذا يتمُّ اغتصاب الطفلة بعد ذلك عشرات المرّاتِ، وفي كل مرَّةٍ تَلْزَمُ الصمتَ؛ حتى لا يَحْدُثَ لها مثلُ الذي حدَثَ في المرَّةِ الأولى. تقول مليكة مستظرف: "عندما أخبرتُ والدتي بالأمر، ضربت فخِذَيْها بكفَّيْها النَّحيلتيْن:

– يا ويلي.. يا فضيحتي.. يا ويلي.. اللي عنده بَنْتْ عنْدَهْ أفعى.. لازم يقتَلْها.."[1].

وبعد أن اطمأنَّتْ على بكارة بنتها عند العجوز التي اصطحبتها عندها، عادت إلى المنزل حيث انفرجَتْ أساريرُها؛ تقول مليكة مستظرف: "تنزع جلبابَها، تذهب إلى المطبخ، تعود وهي تحمل سخينا حديديا إحْمَرَّ رأسُهُ بفعل النار. أجْفُل رُعْباً.. أهربُ إلى الغرفة الأخرى، تنادي أمي على خديجة:

- أمسكيها بَنْتْ الحْرام..

---

[1] – جراح الروح والجسد: مليكة مستظرف، ص. 8.

تمسكيني خديجة، وتكوي والدتي فخذي الأيسر. أرتعش.. أرتعش.. لم أعُدْ أستطيعُ حتى الصُّراخَ. أنزوي في ركن الغرفة وأبكي في صمت وأمسح دموعي عندما يأتي والدي حتى لا يعرف بالأمر.."[1].

وبعد أن اعتدى عليها البقال، وهو الاغتصاب الثاني لطفلة مليكة مستظرف في (جراح الروح والجسد)، تعود إلى البيت؛ لتقول: "أردتُ أنْ أُخْبِرَ والدتي بالأمر، لكن تذكرتُ الرَّجُلَ الأسودَ، الحُرْقُ في فخذي، وجُمْلَةُ والدتي: (لا تُخْبِري غريباً بالأمر.. لمْ تحافظي على نفسك..). ولم أُخْبِرْ غريبا ولا قريبا بالأمر. دخلتُ البيتَ مُطأْطَأَةَ الرأس، اِغتسَلْتُ في الحَمّام كما علَّمتني المرأة الفرنسية.."[2].

ثم يأتي دور (قدور) ابن عمها، ليمارس اعتداءاته الجنسية عليها، ولا مجال لفضح ما يحدُثْ، إذ لابد من الحفاظ على الصمت وأن يسود السكوت؛ تقول: "أحْسَسْتُ يداً مرتعشةً تتحَسَّسُ صدري ونهدي؛ أيُّ نهدٍ لطفلةٍ لم تتجاوزْ السادسة من عمرها؟ رفعَ فُسْتاني وبطحَني أرضا. لم أعترضْ. كنتُ أعرفُ أنه لا جدوى من المقاومة أو الصراخ.. استسلمتُ وأنا ألْعَنُ كل شيء في سرّي، والشريطُ يمُرُّ أمامَ عيني. نفسُ الحكاية تتكرر. الرجلُ الأسودُ، والبقّالُ، وقدّور القذر، ومَنْ بعدَ ذلك؟ وانتهي، رفع يُمْناهُ وصفعَني مُهَدِّداً بسوءِ المصير إنْ أخبرتُ أحداً بالأمر. وتكررتُ اعتداءاته. كنتُ أخضعُ في صمت وذُلٍّ ومهانة. لم أفكر أبدا في أن أحكي لأيِّ أحدٍ. سيخُ أمّي يتراقصُ أمام عيني، وسَبّابَتُها تترعَّدُ بسوءِ العاقبة إنْ أخبرتُ أحداً بالأمر.. كنتُ أصْمُتُ وأذعنُ لمصيري. أحملُ عروستي، أكوي فخذها، أنْزِعُ ملابسَها، أشُدُّ شعرَها، أصرُخُ في وجهها: (لمْ تُحافظي على نفسك، إيّاكِ أنْ تُخبري أحداً بالأمر..."[3]. وهكذا تتوالى الانكسارات الواحدة تلو الأخرى، وتصير العادة لدى المرأة أن تلزَمَ الصَّمْتَ وتُكَمِّمَ فاها.

---

[1] – جراح الروح والجسد: مليكة مستظرف، م.س، ص. 9–10.

[2] – المصدر نفسه، ص. 14.

[3] – نفسه، ص. 15–16.

لم يكن بدعا أن تصرخ المرأة المبدعة المغربية المعاصرة، في الكتابة السردية كما في الشعر، في وجه مجتمعها، مضرمة النار في أوراق الماضي وكل ما يتصل به من ممارسات خلفت مجموعة من الجراح على صدرها العاري الذي اعتاد الاكتواء ولم يعد يكترث بالاحتراق في موقد الرجل الذي يحتاج إلى ما يدفئ جسده المتجمد البارد برودة الصقيع في كثير من بقاع المعمور. فقد دأبت المرأة منذ انطلق يراعها يشق ورق الكتابة على طرح قضية الصمت تيمة من أبرز التيمات التي تميز كتابتها؛ وذلك لأنها عانت من هذا القهر طوال سنوات سطوة الرجال الذين ظل الكلام والصمت حقا من حقوقهم التي يمارسونها كما شاؤوا وفي أي وقت من الأوقات، بعكس المرأة التي لا حق لها في الكلام، وفي مقابل ذلك يجب أن تتخذ الصمت عقيدة مطلقة تؤمن بها.

إن ثنائية الكلام والصمت من أبرز الثنائيات التي ركبتها المرأة المبدعة لطرح مجموعة من قضايا المرأة المغربية في معاناتها مع مجتمعها الرجالي الذي كتم على أنفاسها ومنعها نعمة الكلام التي بمقدورها أن تجعلها مخلوقا ينفِّسُ على نفسه ويعرِبُ عن مكنوناته التي بقيت تتراكم يوما بعد يوم؛ حتى امتلأ الجوف الضيق؛ فانفجر في شكل ما نقرأه اليوم من نصوص إبداعية في شتى سوح التعبير الفني؛ في القصة كما في الرواية والشعر والتشكيل والنحت والمسرح والرقص وغير ذلك من الأشكال الإبداعية التي تظل مرتعا من مراتع التعبير التي مكنت المرأة من ممارسة حريتها.

لقد هدمت المرأة جدار الصمت الذي ظل لسنين عديدة يجثم على أنفاسها ويمنعها من الكلام والتعبير. ولكن لِمَ كان المجتمع حريصا على أن تبقى المرأة صامتة؟ هل لأنها مخلوق لا يُحْسِنُ الكلام؟ أم أن المجتمع يخاف أن تتكلم المرأة إذ إن كلامها رجس؛ لذلك وجب أن تبقى صامتة حتى توفر على المجتمع مجموعة من الأضرار والويلات التي هو في غنىً عنها؟ أم أنَّ مِنْ وراء هذا المنع أسبابا أخرى لا نعرفها، والمجتمع وحدَهُ هو الذي يعرفها ويفهم عِلَلَها؟

وهذا ما يجعلنا نستحضر نظرية (ديفز) التي نظرت إلى السرد النسائي على اعتبار أن المرأة لم تخرج بعد من دائرة اشتغال كتابتها على الاحتمالات الواقعية فيما

يتعلق بالمزج بين الذاتي والموضوعي في التعامل مع متخيّلها. ومن تمَّ مارس النقد الأدبي (عقابا دنيويا) جعل كل المتخيل السردي النسائي مسكونا بهاجس الذاتي؛ بمعنى أن المرأة مقبلة دائما على كتابة سيرة ذاتية، تقوم فيها الكاتبة بسرد ذكرياتها وأسرارها. وهذا ما تعيشه كثير من الكتابات السردية المعاصرة. ولعله أمر صحِيٌّ بالنسبة لهذه الكتابة التي عرفت كيف تشكِّلُ انتقالها: من الذاتي إلى الموضوعي، فالمزج بينهما. لقد كان على المرأة أن تعبر من جميع هذه المراحل؛ وهي هنا في مرحلة اكتشاف الذات ومصالحتها، لتنقل بعد ذلك إلى مرحلة اكتشاف الآخر، وهي المرحلة الواقعية، لتخرج في النهاية إلى مرحلة المزج بين الذاتي والموضوعي، وهي مرحلة التحام الذات بالآخر.

أما اليوم وبالرغم من القناعة الحالية الثابتة فيما يتعلق بأرضية الحقل الأدبي المعتمد على الخيال، وبالتالي على احتواء السرد النسائي على جوهر قضايا الإنسان فما زالت أحكام الماضي نفسُها تشمل الكون الروائي للنساء؛ فنحن مثلا لم نعد نفهم الأحكام التي كانت تتعرض لها في بعض الأحيان بطلات روايات الماضي، بعدما لم نعد ننظر إلى الحب خارج المؤسسة الزوجية كتجربة لروح فاسدة.

كل ذلك لا ينسينا التنويه بالمقومات البنائية للقرن الثامن عشر التي جعلت الرواية تحتل بؤرة الوعي الاجتماعي والسوسيولوجي، والتي استطاعت ببراعة كتابها أن تجعل القارئ لايفرق بين الواقع والخيال، واعتبار السرد حقيقة جديرة بالعقاب البشري والإلهي. وهذا يفيد أن الكتابة السردية النسائية المغربية على وجه الخصوص استطاعت تخطي المرحلة الأولى المتعلقة باكتشاف الذات/ الجسد التي جاءت عندها موازية للمرحلة الثانية التي تعنى باكتشاف الآخر؛ وهي الآن تشرئب بأعناق أقلام صاحباتها إلى المرحلة الثالثة التي تفيد الالتحام بالآخر؛ وهي المرحلة التي لم تتحقق بعد فيما نشر إلى حين كتابة هذه الدراسة.

من هنا يأتي إصرار المرأة الساردة في المرحلتين الأولى والثانية على فضح ممارسات الرجل والمجتمع وتسلطهما على حريتها ومنعها من ممارسة أبسط حقوقها المتمثل في الكلام.

والحق أننا جميعا نعي أسباب هذا المنع من خلال القراءة العاشقة للنصوص الإبداعية سواء السردية منها أم الشعرية. إن الأمر يتصل بالفضيحة. ولكن فضيحة مَنْ؟ هل هي فضيحة المرأة أم ماذا؟ لا يتعلق الأمر بفضيحة للمرأة بقدر ما يتعلق بفضيحة الرجل. ذلك بأن المرأة إذا تكلمت، فإنها ستفضح مجموعة من ممارسات الرجل التي إذا ظهرت وشاعت بين الناس، سيتحول هذا الرجل إلى (وحش) أو (كائن صغير/قزم) أو إلى (إنسان) أضرَّ بحياة المجتمع وتسبب في فقره وجهله ومجاعته؛ وذلك بسبب قسوته على المرأة ومعاملته الهمجية لها. وهكذا تتوالى الانكسارات الواحدة تلو الأخرى، لتصير العادة ولدى المرأة أن تلزم الصمت إلى أن يُصبحَ عقيدَتَها، وتُكَمِّمَ فاها إلى الأبد. أينما ذهبت

وعادت الطفلة الصغيرة، بعد أن كبُرَتْ بضعَ سنواتٍ، تصحَبُ أختَها خديجة الكبيرة أينما ذهبت بأمرٍ من أمِّهما؛ فكانت ترى من أختها العجب تصرفاتها التي تُظْهِرُ الفضيلةَ والورع والخشوع، بينما هي من مريدات بيوت الدعارة في إحدى عمارات الدار البيضاء؛ فتقول خديجة لأختها الصغيرة توصيها بعدم التحدث إلى أيٍّ كان بأنهما كانا معا في السينما: "رفَعَتْ سَبّابَتَها في وجهي (أكرهُ مَنْ يرفعُ سبّابَتَه في وجهي). إياكِ أن تُخْبِري أحداً بالأمر.."[1].

ومن مظاهر هذا التوظيف الفاعل للجسد، صورة الزوجة التي يأتي زوجها بعشيقته إلى البيت، حيث يحلو له أن يخلو بها في غرفة نومه. وحين ينتهي الإثنان من فعلهما، يأتي الزوج إلى زوجته، وهي مُنْهَمِكَةٌ في تقشير البَصَلِ؛ قائلا: "يومَها أكملْتُ تقشير البصل، وبين الفيْنَةِ والأخرى كنتُ أمسحُ عيني وأنفي المكَوَّرَ حتى

[1] – جراح الروح والجسد، ص. 22.

أصبح يؤلمني من شدَّة المِسْح. وعندما دخل المطبخ وهو يُقْفِلُ زرَّ بنطلونه، سألني إنْ كنتُ أبكي من شدَّة الغيْرَةِ، فقلتُ له دون أن أرفع عيني: (لا، كنتُ فقط البصل). بدا غاضبا وخرج برفقة خليلته التي كانت ترتدي جلبابا أسود وتضع يديها في فتحتي جلبابها متعمِّدةً أنْ تُبْرِزَ مُؤخِّرَتَها. عيناها جِرّيئتان ووقحتان"[1].

إن الأمر هنا يتعلق بتيمة القهر والتسلط التي تجعل المرأة هي الكائن المغلوب على أمره، والذي وجب عليه أن يُنَفِّذَ أوامر الآخرين دون أن يكون له الحقُّ في التعبير عن موقفه أو رأيه. وهذا ما عبَّرْت عنه مليكة مستظرف حين قالت في (جراح الروح والجسد)، تتحدث عن سوءات أختها خديجة التي استطاعتْ أن توهِمَ جميع من في البيت بأنها تذهب عند الأخوات المسلمات؛ لحضور مجالس الذِّكْرِ، بينما تذهب في الحقيقة إلى عمارة حيث تمارس الدعارة؛ ووحْدَها أختها الطفلة التي ألزمتها أمُّها باصطحابها معها، كانت على علم بما يحدُثُ وبأن لا وجود للأخوات المسلمات؛ تقول: "لكن أنا لم أكنْ بلهاء. كلُّ شيءٍ مُخَزَّنٌ في هذه الجُمْجُمَةِ. كنتُ أصمُتُ؛ لأنه لا أحدَ يصدِّقُني. أرى وأصمُت. علَّموني أن أبتلِعَ لساني وأصْمُت.."[2].

إنها الدعوة الملحة إلى التزام الصمت وتكميم الفم وعدم التصريح بأي شيء مهما كان الأمر؛ وهذا ما كان يدفع مليكة مستظرف في كل مرة إلى رفع الوصاية عن المرأة؛ تقول: "كل ما في الأمر أنني لا أريد أن أكون تحت وصاية أحد. متى ستظل المرأة على هذه الحال؟ تولد وتكون تحت وصاية أبيها وأخيها، تتزوج فتصبح تحت وصاية زوجها وأهله، وعند وفاته تصبح تحت وصاية أبنائها. متى تملك المرأة زمام نفسها وتكون حُرَّةً؟"[3].

---

[1] – ترانب سيس: مليكة مستظرف، ص. 26.

[2] – جراح الروح والجسد، ص. 30.

[3] – المصدر نفسه، ص. 60.

هذه بعض من اللوحات التي استهدفت المرأة الساردة فضحها حين عملت في كتابتها على تعرية الجسد؛ فالتعرية هنا ليس مجانية، أو لأجل إثارة الغرائز وتسويد الصفحات، بقدر ما إنها وظيفية تخدُمُ قصية من قضايا المرأة وتسلط الرجل عليها في المجتمع التقليدي. ومثل هذه الصور هي التي تتكررن كما سنرى فيما بعد، في جميع الكتابات السردية النسائية المعاصرة التي اتخذت حديث الجسد واللذات المترتبة عنه مطيَّةً للوقوف عند مجموعة من حقائق العلاقة التي جمعت بين الرجل والمرأة.

إن ما تسعى المرأة الساردة إلى تحقيقه ليس هو تعرية الجسد في حد ذاته كمطلوب لنفسه، ولكنها تعمل من وراء تلك التعرية على تعرية نصفها الثاني الذي هو الرجل. فالجسد العاري للمرأة يساوي، على مستوى الكتابة السردية، الداخل الذي ينطوي عليه الرجل، وظل لزمن طويل يداريه ويعمل على إخفائه مغالطا الخلق بخصوص حقيقته.

وكل نقطة من هذا الجسد المتعري، الذي اختارت المرأة الساردة كشف عوراته ووصف جغرافيته المعقدة حينا والبسيطة أحيانا أخرى، تقابلها خطيئة وكبيرة من خطايا وكبائر الرجل. لهذا وجدنا أن العري في الكتابة النسائية المغربية المتأخرة غير مطلوب لذاته، وإنما هو وسيلة وعمدةٌ ضرورية لفضح تصرفات الرجل وتعرية الجانب الآخر المختفي فيه.. الجانب المِسْكوت عنه.. أو ذاك الذي ظلت المرأة مجبرة ساكتة عنه. والأسف أن هذا السكوت لازال مستمرا بالرغم من كل ما قامت به المرأة الساردة المغربية، كل ما تبدَّلَ فيه هو طريقة الأداء/ ثمن السكوت. ذلك بأن ثمن السكوت الذي كان من قبلُ، في المجتمع التقليدي، هو التسلط والقمع والضرب، استُبْدِلَ في المجتمع العصري (مع المرأة العصرية) بالمال؛ تقول فاتحة مرشيد في (مخالب المتعة) تبرِّرُ موقف هذه الفئة من النساء من الطلاق: "لأن هذه الطبقة من المجتمع لا تُطَلِّقْ. الزواج فيه رتبة اجتماعية يؤدي عنها الزوج، كما يؤدي ليحتفظ بكرسيِّه في البرلمان، ويحافظ على مناصب أو مراتب أخرى. كل شيء يُشْتَرى.. هو يشتري

صَمْتَها، خضوعها، استمراريتها في اللعبة. وهي تستعمل نقودَهُ لتحقيق رغباتها.. كل رغباتها بنا فيها الرغبة في الجنس."[1].

والشيء نفسُه تصرِّحُ به القاصَّة (وفاء مليح) في مجموعتها (اعترافات رجل وقح)؛ إذ تقول متحدِّثَةً عن الزوج الذي يُقَدِّمُ زوجته إلى رئيسه أو مديره في العمل داخل بيته ثم ينصرف ليترك لهما حرية التصرف: "كان دائما يطلب منها أن تتزيَّنَ بأحسن ما عندها؛ لتستقبل ضيفَهُ ومديرَهُ في العمل. وهي لا تفهم سبب إصراره على استقباله في البيت بشكل يومي والسهر معه، وهو لا يتوانى عن الإفصاح بإعجابه بجمالها أمام زوجها الذي تغمره فرحةُ الأطفال عند سماع ذلك. كان يتركها برفقته متسللا من البيت، يغْمِزُ لها بعينيه ويضع قبلةً على خدِّها. يبادر قبل أن تسأله: (تركتُ عملاً مستَعْجَلاً يَلْزَمُني إتمامُهُ).."[2].

مِنْ قَبْلُ، كان الرجل يأخذ هذا الصمتَ عُنْوَةً بحد العصا والقوة والإرهاب الذي ظل يمارسه على المرأة، واليوم يشتري الرجل صمتَ المرأة بماله الذي يدفعُهُ لها مقابل أن تحافظ على صمتها الذي يضمن له مكانَتَهُ الاجتماعية، وبعد ذلك لها الحق في أن تشتري ما شاءت من الرجال الآخرين...

لقد كان من أبرز العلل التي جعلت المرأة المبدعة تحمل القلمَ لأجل الكتابة، فَضْحُ تصرفات الرجل والمجتمع والتقاليد والعادات؛ هؤلاء الذين مارسوا عليها جميع أشكال القهر والتهميش؛ فهي جاءت من بعيد لتقول الحقيقة وتقف بالمرصاد لكل تزييف؛ وهذا ما تصرح به (سعاد رغاي) على لسان إحدى بطلاتها في مجموعتها (مواجع أنثى)، حيث تقول: "ماذا تريد مني أن أخدع الناس وأنشُرَ بياناتٍ كاذبة، مهمتي أنْ أكتشف مستنقع الحقائق المروِّعَة التي نغوص في قذارتها، لا أنْ أساهِمَ في

---

[1] – مخالب المتعة: فاتحة مرشيد، ص. 25.

[2] – اعترافات رجل وقح: وفاء مليح، منشورات إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط. 1/ 1994، ص. 42.

تمويهها. بهذا المعنى وحدَهُ أستطيع أن أكون متفائلة بقدرة الإنسان على مواجهة جحيم واقِعِهِ، لا إخفاءِ فظاعَةِ ما يدورُ حولَهُ.."[1].

ومن هنا وجب فهم حديث المرأة المغربية عن جسدها بأن لا علاقة له بكثير مما كُتِبَ؛ إذ يدخل ضمن خصوصيات الكتابة النسائية التي ركزت على جسد المرأة مطيَّةً لتحقيق مجموعة من المقاصد؛ منها:

- ❖ اكتشاف الجسد ومصالحته.
- ❖ اكتشاف الآخر ومصالحته.
- ❖ إثارة مجموعة من قضايا المرأة؛ من مثل:
  - ➢ قضية الحرمان والقمع والتسلط.
  - ➢ قضية الصمت والتزام السكوت عن كل ما يحدُث.
  - ➢ قضية التحرش الجنسي.
  - ➢ قضية الدعارة والشذوذ الجنسي.
  - ➢ قضية تزويج القاصرات.

بالإضافة إلى مجموعة أخرى من القضايا التي تخص الأنثى، ويكون الجسد بوابة مناسبة للولوج إليها وطرحها.

ولكن لِمَ بالضبط يتِمُّ اختيار حديث الجسد وتعريته بوابَةً لطرح هذه القضايا؟ لقد كان بمقدور المرأة الساردة طرح هذه القضايا دون حاجتها إلى تعرية جسدها وإشاعة ما يَحْدُثُ على السرير. لقد فطِنَتِ المرأة إلى أن حديثاً كهذا سيبقى عبارة عن طرح مباشر لا يضع يدَهُ على مَكْمَنِ الدّاءِ؛ لذلك احتاجت المرأة إلى (نشر غسيلِها الوَسِخ) وفضْحِ ممارسات الرَّجُل الذي من حقِّهِ أن يتكلَّمَ يحيا، في حين وَجَبَ على المرأة أنْ تَصْمُتَ وتنتظر ما سيوقِّعُهُ الرجُلُ على جسدِها ونَفْسِيَّتِها من ممارسات لا

---

[1] – مواجع أنثى: سعاد رغاي، منشورات إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط. 1/ 1998، ص.7.

إنسانية؛ تقول مليكة مستظرف تصف معاملة أبيهل لها في (ترانت سيس)، حين كان يستقدِمُ كل ليلة سَبْتٍ عاهرة من الشارع، يختلي بها في الغرفة، في حين تبقى هي عُرْضَةً لصراع نفسي وجسدي لا قرين له؛ تقول: "يُقْفِلُ أبي علي باب غرفتي. يعطيني نصف خبزة بها بعض السمك المعلَّبِ. أرمي بها فور خروجه من النافذة. لن أُقْفِلَ البابَ بالمفتاح، لكن لا تحاولي الخروجَ. من الغرفة الأخرى تنبعِثُ رائحةُ الشِّواءِ. يتَحَلَّبُ ريقي. أفتحُ البابَ قليلا. ضحَكاتٌ خليعةٌ، كلماتٌ نابِيَّةٌ، الرائحة الشهية تتسَلَّلُ إلى أنفي. معدتي تصبحُ في حالة هيجان قصوى، وأصبح من الصعب إسكاتُ قرقرة مصاريني. أبتلع ريقي بصعوبة.."[1].

وتقول وفاء مليح تفضح ممارسات والد بطلة قصتها (النظر في عيون عاشقة): "تتراءى لي خلف ستار النافذة الشفاف غرفة نومي وأنا في سنواتي الخمس حينما كان والدي يزورني في آخر الليل، ويتوسَّدُ الفراش بجانبي، ينتزِعُ ثيابي. أستفيقُ فَزِعَةً مذعورةً، لكنه يُهَدِّأُ من روعي ويضمني إلى صدره مُوَشْوِشاً لي:

– سنتَسَلّى معا في لعبِ لُعبةٍ لذيذةٍ يا صغيرتي. لا تخافي ولا تخبري أمَّكِ.

أُقَهْقِهُ بين ذراعيْه مغتبطةً بهذه اللعبة الجديدة. في كل ليلة يلعب معي نفس اللعبة. يرتعش فيها جسدي الصغير لذةً ومرارةً، وتسري في أوصالي رَجْفَةٌ باردةٌ. لعبة يلعبها أيضا مع صديقاتي اللواتي يزرْنَني.."[2]. وهذا هو ما جعل بطلة هذه القصة تنفر زوجَها في الأشهر الأولى من زواجهما؛ "تزوجنا منذ سنوات قليلة، وقع شرْخٌ فَصَلَ ذاتَيْنا منذ اللحظة الأولى من لقائنا. أُجْبِرْنا على الدخول في حالة انفصال رغم عيشنا تحت سقف واحد. على فراش النوم اقترب يحاول مضاجعتي، لكن بمجرد ما رأيتُهُ عارياً دخلتُ في حالة فزعٍ، وتملَّكني خوفٌ وبرودةٌ شديدةٌ جَمَّدَتْ كُلَّ

---

[1] – ترانت سيس: مليكة مستظرف، ص. 19.

[2] – اعترافات رجل وقح: وفاء مليح، ص. 78.

مفاصلي.."[1]. وتضيف: "أحيانا أستسلمُ لمداعباته، لكنني أشعُرُ بعدها بالنُّفور والهرب بعيدا عنه وعن كل رَجُلٍ يحاول أنْ يمتطي صهْوَةَ الرغبة معي.."[2].

وهي نفسُهُا الممارسات التي جعلت هذه المرأة تتحوَّلُ إلى قرينتها المرأة لإطفاء نار رغبتها الجنسية؛ تقول: "لحظاتٍ يَخْرُجُ الرجلُ الذي أسمّيه زوجي، لحظاتٍ بعدَها تطرُقُ صديقتي الباب.. أُعانِقُها مصطحبةً إياها إلى غرفتي مكاننا المعتاد. أشْتَمُّ في جسدها عبَقَ الارتعاش المحموم. آخُذُها إلى سريري قُبالةَ المرآة. نرْسُمُ طريقَ الشَّوْقِ ثم اللهفة ثم المعنى. نعتلي كرسي الرغبة مسافة للهتك والخشوع. يربطنا على فراش السرير ذلك الخيطُ المثير لكل لذة داخلية، تسطع الرَّعشاتُ وتلك العيون تطلُّ علينا من المرآة تخترق بنظراتها جسديْنا المُلْتَحِمَيْنِ العاريين يبعثُ فيهما حرارةَ الشوق الجارف.."[3]. ومن هنا يتبين بأن تعرية الجسد في الكتابات السردية النسائية إنما هو تعرية للقناع الذي يلبسه الرجل، وهو القناع الذي يُظْهِرُ من واجهته الفضيلة، ويخفي منْ تَحْتِهِؤ الرذيلة.

وهذا يحيلنا على أشكال من النساء تدور في الكتابة السردية التي تُسَوِّدُ المرأة صفحاتها؛ وهذه النماذج ما هي في حقيقة الأمر سوى نِتاجِ تصرفات الرجل الطّائشة ونزواته التي لا تنتهي:

- نساء يبعن الجسد؛ لتجاوز عقبة الفقر والحاجة.
- نساء يبعن الجسد؛ ليُبْقين على تواصل خيط الحياة في وجودهن.
- نساء يستعملن الجسد؛ لمعاقبة الرجل والانتقام منه.
- نساء ينتفِضْن لاستمرار لعبة تعرية الجسد.
- نساء أُرْغِمْنَ على تعرية الجسد.
- نساء يوظفن العُري؛ لاكتشاف الذات الأنثوية.

---

(1) – اعترافات رجل وقح: وفاء مليح، ص. 76.

(2) – المصدر نفسه، ص. 77.

(3) – نفسه، ص. 77.

- نساء يتلذذن بتعرية الجسد.

ومن خلال هذه النماذج السبعة، عمِلَتِ المرأة الساردةُ على إخراج مجموعة من قضايا الرجل والمجتمع العربي المسلم إلى السطح، كما عملتْ في الوقت ذاته على تفنيد مجموعة من الأطروحات التي تعلَّقتْ بحياة المرأة في علاقتها بنفسها، وعلاقتها بالرجل، ثم علاقتها بالمجتمع.

1)- العيِّنةُ الأولى:

وهي عينة حاضرة بقوة في الكتابة النسائية المغربية التي توسلت بالجسد؛ تحقيقا لغاية من الغايات الموضوعية، حتى إنه لا يخلو سرد قصصي أو روائي من هذه الظاهرة التي تسعى المرأة جاهدةً إلى الوقوف عند أسبابها، والتنصيص على أهم النتائج المتوتبة عنها. ومن خلال النماذج التي تمَّ استقراؤها، أمكن الوقوف عند ثلاثة أصناف من الدعارة:

- دعارة اختيارية.
- دعارة إجبارية.
- دعارة مجانية.

هذا في صنف النساء، إذ استطاعت المرأة الساردة المغربية أن تَطْلَعَ علينا بنوع آخر من الدعارة هو دعارة الرجل؛ وهونوع غير جديد في الواقع المعيش للإنسان مطلقاً، إلا أن إخراج هذا الصنف من الدعارة على سطح الكتابة الأدبية؛ لفضحه والتشهير بنماذجه وعلله، بقي طَيَّ الكتمان كما ظلت على نحو ذلك مجموعة أخرى من القضايا المسكوت عنها في الواقع المغربي والعربي الإسلامي بعامة، حتى عملت بعض النماذج الجريئة من الكتابة النسائية المغربية على فضحها.

ولا بد هنا من الإشارة إلى أن لا علاقة لهذه الصورة من الدعارة بالشذوذ الجنسي الذي سبقت إلى الوقوف عنده مجموعة من الكتابات السردية الرجالية؛ لدى الروائي محمد شكري في (الخبز الحافي) وعبد القادر الشاوي في (دليل العنفوان)، وغيرهما من الروائيين المغاربة.

وتجب الإشارة إلى أن النساء اللواتي يمارسن هذه الأنواع الثلاثة من الدعارة، كما احتفلت بذلك الكتابات السردية النسائية المغربية، فئات ثلاث:

- فئة النساء الفقيرات المغلوبات على أمرهن، من القاعدات في البيوت أوالمشتغلات في المعامل؛ اللواتي أُجْبِرْن على الخروج؛ لتدبير لقمة العيش. وقد تعاطت هذه الفئة من النساء نوعين من الدعارة: الاختيارية والإجبارية؛ تبعا للدوافع التي حددت خروج المرأة إلى هذا الشأن.
- فئة النساء الميسورات اللواتي افتقدن الحميمية والحضن الدافئ الذي من المفروض أن يوفره الرجل لزوجته؛ فخرجن للبحث عنه لدى الآخرين من الرجال الذي، بدوره، وُجِدَ في حاجة ماسة إلى من يأخذ بيده من جهة المال. فالمرأة في حاجة إلى من يُشْبِعُ رغباتها، والرجل/ الشاب العاطل في حاجة إلى مال؛ فالتقت حاجة الطرفين في بعضهما. وإذا كان هذا الصنف من الدعارة، وهو الدعارة المجانية، هو الذي أنتج لنا ما دعوناه بدعارة الرجل، فإن كثيرا من النساء مارسن هذا الشكل من الدعارة المدْفوعِ الأجر؛ ولكن هذه المرة من قِبَلِ المرأة وليس من قِبَلِ الرجل كما كان الحال من قبل.
- فئة المراهقات والبنات في سن صغيرة، من الطالبات والتلميذات وكذا الفتيات اللواتي أُرْغِمْنَ لسبب أو لآخر على مغادرة المدرسة واللجوء إلى الشارع أو بيوت الآخرين؛ بحثا عن لقمة العيش. وقد تعاطت هذه الفئة صنف الدعارة الاختيارية والدعارة الإجبارية، كما هو الحال لدى الفئة الأولى، وذلك تبعا للعلل التي أطَّرَتْ كل صنف.

أما الدعارة الرجالية، التي سبق التلميح إليها ضمن الفئة الثانية من أنواع النساء اللواتي تعاطين الدعارة، فتكشف عن صنف واحد تعاطى هذا النوع من الدعارة مُجْبَراً مغلوبا على أمره بسبب البطالة وما يأتي في أعطافها من فقر وفراغ.

ونأتي بعد هذا للوقوف عند بعض نماذج الدعارة التي سبق تصنيفها، ونبدأ بصنف الدعارة الاختيارية.

1- 1)- الدعارة الاختيارية:

سبقت الإشارة إلى أن هذا النوع من الدعارة اختياري؛ تختاره المرأة التي تلجأ إليه بسبب الفقر والحاجة التي ألمت بها. ولسنا هنا لتبيان علل هذه الوضعية، إذ تكفلت كثير من الدراسات المتخصصة في علمي الاجتماع والنفس بتعداد أسبابها والتنصيص على نتائجها وصورها. وحسبنا هنا أن نقف عند بعض النماذج السردية التي اضْطُرَّتْ فيها المرأة الساردة المغربية إلى تعرية جسد المرأة والتحدُّثْ عن لذاتها الجسدية وما يتبع ذلك من مشاهد خليعة؛ ليس الغرض منها إثارة غرائز القارئ أو كتابة (أدب جنسي)، بقدر ما إن الغاية هي فضح مجموعة من الرؤى والمواقف التي تكون المرأة ضحيَّة لها.

والغريب في الأمر أن الدعارة لا تقوم بها المرأة لوحدها؛ إذ لا مجال للحديث عن الدعارة إلا بوجود طرفين هما الرجل والمرأة، إلا أن حديث الناس عن الدعارة غالبا ما يَنْصَبُّ على المرأة التي توصَفُ بـ (العاهرة)، في حين لا يُوصَفُ الرجل بهذا النَّعْت بالرغم من أنه طرف فاعل في العملية. وهذا من شأنه أن يزيد في تعميق الحيف الذي يطالُ الأنثى التي تفع الثمن لوحدها، دون أن يشاركها الرجل في ذلك. فإذا تعلق الأمر باللذة الرخيصة، فإن الرجل مشارك عن طيب خاطر، أما إذا اتصل الأمر بالمحاسبة، فإن المرأة وحدَها التي تقبع في قفص الاتهام وتجلس للمحاكمة.

ومن بين النماذج التي ظهرت فيها المرأة تتعاطى الدعارة بصورة اختيارية؛ والدافع إلى ذلك الفقر والحاجة؛ ما جاءت به مليكة مستظرف في مجموعتها القصصية (ترانت سيس) وروايتها السير ذاتية (جراح الروح والجسد)، حيث تقول متحدثة عن أختها خديجة التي اختارت طريق الدعارة؛ لتوفر المال: "ذهبتُ وفهمتُ أنها لا تذهبُ عند (الأخوات المسلمات) ولا يناقشن أمور الدّين أو يشرحت سورة الفاتحة.. إنها أُمِّيَّةٌ، تفُكُّ الخطَّ بصعوبة ولا تعرف الظهر كم ركعةً فيه. إنها تذهب عند رجل.. لا ليس رجلا واحدا، بل رجالاً كثيرين، وتأتي مُحَمَّلَةً بأشياءَ كثيرة.. تسألُها والدتي فتقول: صيدقتي (الإخوانية) أعطتني كل هذا.. ظريفة مسكينة.. تفرحُ

والدتي كالأطفال.. أبتسمُ في سِرِّي: يا ابنة الكلْبِ! والدتي تصدِّقُها ببساطة لا يُساورُها شكٌّ في ابنتها (المهْديَّة المرْضِيّة)..."[1].

ثم تقول بعد ذلك: "أعرفُ كلَّ شيءٍ وأصْمُتُ؛ لأنه لن يَصَدِّقوني. لن يُصدِّقوا أنها كانت تأخذني إلى تلك الشُّقَّة في نتطقة في أطراف المدينة. كنا ندخلُ إلى تلك الشقة العَفِنَة، تنبعثُ منها رائحة البول والنتانة. كان هناك نِسْوة كثيرات من مختلف الأعمار والأحجام والألوان، تترأسُهُنَّ عجوزٌ شمطاء عيناها لا تهدآنِ من اللمز والغمز، ترتدي الحجاب. الجميع يناديها بالحاجة. منظرُها يبعثُ على الاشمئزاز. تأخذني الحاجة إلى غُرفةٍ وَسِخَةٍ، تعطيني بعض الحلوى والشاي، وقبل أن تُقْفِلَ الباب عليَّ تقول: غادي ندير لأختك (اللدون) ونْبَخَرْها، فيها (المِسَلْمين). أنت صغيرة، حتى تْكَبْري ونْبَخْرَكْ..."[2]

فخديجة اختارت طريق الدعارة بصورة اختيارية، ولم تكن مُجْبَرَةً على ذلك؛ فقد كان أبوها ميسورا، وكان يترك لها مصروفا تقتني به ما تكون في حاجة إليه. وبالرغم من أن الفقر لم يكن سببا رئيسا في خروج خديجة إلى الدعارة، إلا أن حاجتها إلى المال هي التي وجَّهَتْ اختيارها. وسنجمعُ خديجة مبالغ كبيرة هي التي ستشتري بها، في نهاية المطاف بعدما يئست من العثور على زوج، رجلا يكون زوجُها. إلا أنه الزوج الذي سيصبح، بتوجيه من خديجة، (قوّاداً) يأتي لزوجته بالزبائن حتى البيت، في حين يعمل هو مستريحا في التجارة التي وفرتها له زوجته خديجة.

ومن هذه النماذج أيضا (زهرة) إحدى نساء القاصة (سعاد رغاي) في مجموعتها القصصية (مواجع أنثى)؛ حيث تستعيد الأسباب التي حملت هذه المرأة على ترك عملها؛ لامتهان الدعارة: "تتذكر جيدا ما كانت عليه، مجرد بائعة في محل تجاري تتقاضى راتبا ضئيلا، ما إن تأخذه بيد حتى تنتزعه طلبات الأسرة باليد الأخرى. ومع آخر كل شهر كانت تحس بعالم بتقوَّضُ داخلَها وينهارُ، وهي تتقاضى

[1] – جراح الروح والجسد: مليكة مستظرف، ص. 32.

[2] – المصدر نفسه، ص. 33.

راتبَ الاحتقار كما كان يحلو لها أن تسمّيه. كان جسدُها يشتاق لفستان جميل، لحذاء مريح، لبيت لا تفوح من جدرانه رائحة الرطوبة والحرمان. فجاء قرارُها بأن تصبح بائعةَ شيءٍ آخرَ، قرار كان ينضُجُ أمامَ قسوة الواقع وأمامَ مراهقتِها؛ حتى أصبح من الرسوخ في ذهنها لدرجة أن كل خليَّةٍ في جسمها كانت توقِّعُ موافقةً عليه."[1].

وبعد ذلك استطاعت (زهرة) أن تمتلك المال والمنزل الفاخر، وتعوّضَ سنوات الفقر والحرمان؛ تقول: "ما ذنبُها إذا كان زمنُ العُهْرِ قد حشَرَها في زاوية الفقر والحرمان وقال لها تصرفي؟ أَلَمْ تتصرَّف في مجتمع فَقَدَ حرارَتَهُ تَماسُكَهُ، صار قوامُ العلاقات فيه البيع والشراء على كل صعيد؟ أَلَمْ تَلْتَقِ إلا برجال يبيعون الدنيا مقابل لحظة حب، رجالٍ يُصِرّون على التَّمتُّع بفحولتهم المتورِّمَة حتى الرَّمَق الأخير؟ فلماذا عليها أن تدفع ثمنَ خطاياهم جميعا؟ مَنْ قال إن الفضيلة تسْكُنُ جسد المرأة فقط؟ ألا تعيش في مدينة يتخفى فيها الفساد تحت ستار الشرع، مدينة تعتاش على حساب مواجع الأنثى وأحزانها.."[2]. فالفقر هو الذي زجَّ بهذه المرأة في براثن الدعارة، حتى أصبحت لا تكاد تميز بين صورتها التي كانت وصورتها التي تعيش بها اليوم.

وتستغل القاصة سعاد رغاي فرصة الحديث عن الدعارة، لتبين المواقف السلبية للرجل؛ هذا الرجل الذي كان، بالإضافة إلى الفقر والحرمان، السبب الذي أملى على المرأة اختيار هذا الطريق. فبالرغم من أن الأمر في الظاهر يبدو اختياريا، إلا أن في طيِّهِ نوعا من الجَبْرِ هو الذي جعل المرأة تختار طريق الدعارة بدل طريق آخر يوفِّرُ لها لقمة العيش الكريم ويحفظ لها ماء وجهها وكرامتها وعزتها. كما تستغل الكاتبة فرصة الحديث عن الدعارة؛ لتعمل على مسخ صورة الرجل، وإظهاره على حقيقته التي يداريها على الجميع؛ تقول سعاد رغاي: "انساقت في تيارها الجديد المتسكِّع، تنتقي

---

[1] – مواجع أنثى: سعاد رغاي، ص. 25–26.

[2] – المصدر نفسه، ص. 28–29

رجالها من الأثرياء الساقطين في البطر والتعاسة، الهاربين من كبتهم الموروث إلى علاقات سريعة عابرة. كان يلِذُّ لها أن ترى حقارةَ جوعهم الذي يحملونه في أعينهم، وهم يخلعون قلوبَهم مع ثيابَهم، ويدفعون ثمنَ لذاتهم المِسروقة مع غير الزوجات. وفي زمن وجيز تحوَّلتْ الفتاةُ الفقيرةُ التي كانت تنحشر في الباصات القديمة لتلتحق بعملها، إلى نجمة لامعة في المجتمع العُهْري، لا تُنافَسُ في فنون المداعبة والجماع، ولا تُضاهى في جلْبِ أغنى الملاّحين إلى جُزُرِها.."[1].

ولم تشذَّ القاصة وفاء مليح عن هذا النهج الذي يعمل على فضح مجموعة من ممارسات الرجل داخل مجتمعه؛ فتتحدث عن هذه المرأة التي اختارت الدعارة؛ بسبب تصرفات زوجها الشاذة؛ تقول: "انهارت على الأريكة تنفُضُ عنها تعبَ السياقة، تطرُدُ تداعياتها التي تحفر بعمق في تلافيف ذاكرتها المشوشة. يجب أن أُسْرِعَ إلى تغيير ملابسي حتماً، ضيفي سيَصِلُ قريبا. قالتها وهي تُصَوِّبُ نظراتها إلى الساعة الحائطية المعلقة على جدار البهو. تعلم أنها امرأة كاملة الأنوثة عالية الثقافة؛ لهذا أحاطت نفسَها بسياج يمنحُها هالةً من الوقار، وهي العاهرة بمقاييس العُهْرِ الارستقراطي.."[2].

أما الذي حذا بها هذا الحذو، فزوجُها الحقير الذي كان يستغل جمالَها؛ لتسجيل نقط إضافية تجعلُهُ ينال الحُظْوةَ عند رئيسه؛ تقول: "كان دائما يطلب منها أن تتزيَّنَ بأحسن ما عندها؛ لتستقبل ضيفَهُ ومديرَهُ في العمل. وهي لا تفهم سبب إصراره على استقباله في البيت بشكل يومي والسهر معه، وهو لا يتوانى عن الإفصاح بإعجابه بجمالها أمام زوجها الذي تغمره فرحةُ الأطفال عند سماع ذلك. كان يتركها برفقته متسللا من البيت، يغْمِزُ لها بعينيه ويضع قبلةً على خدِّها. يبادر قبل أن تسأله: (تركتُ عملاً مستَعْجَلاً يَلْزَمُني إتمامُهُ).."[3].

---

[1] – مواجع أنثى: سعاد رغاي، ص. 26.

[2] – اعترافات رجل وقح: وفاء مليح، ص. 44.

[3] – المصدر نفسه، ص. 42.

ثم تأتي إلى بيان النقطة التي أفاضت الكأس وجملت المرأة على مغادرة بيتها، نحو الشارع حيث مخالب الدعارة؛ تقول وهي تزيد في مسخ صورة هذا الزوج/ الرجل الذي يقبل ببيع زوجته للآخرين وفي عُقْرِ داره: "بينها وبين نفسها شَرَعَتْ في تعلُّمِ أبجدية صمت زوجها تَفُكُّ شفراته. عبثاً حاولتْ لكنها فَشِلَتْ. مرةً سألَتْهُ مُسْتَفْهِمَةً سببَ سلوكِهِ ذاك. صُعِقَتْ بحقيقةٍ لمْ تَدْرِ أنها ستورِّطُها بقيَّةَ حياتها: (كلما أبدى أحدُهُم إعجابَهُ بكِ أهيمُ بكِ حُبّاً، وتُفْتَحُ شهيَّتي لأمارس الحُبَّ معكِ، بل أزدادُ لذَّةً ومتعةً في لحظات الدفء تلك، بدون ذلك برودة تعتريني.."[1].

وهذا هو الذي سيجعل الزوجة تضع حدّاً لهذه العلاقة المشبوهة الفاسدة: "لا، أنا راحلة عنك. لم أعُدْ أطيقُكَ.. لا أستطيع العيش مع رجل عاهر، يمتهن مهنة القوادة، وأن أنام معه على فراش واحد، فرؤيَتُكَ وأنتَ مستلْقٍ بجانبي تثير في نفسي الغثيان وتبعثُ فيها الاشمئزاز.."[2]. فالزوجة التي سبق الحديث عنها في نص وفاء مليح (وليمة فوق السرير) ضمن مجموعتها القصصية (اعترافات رجل وقح) هي التي ستتحول إلى امرأة تمتهن (حرفة) الدعارة؛ والعلة في ذلك طبعا سلوك زوجها الشاذ الذي عملت المرأة على (مسخه) وهي تفضح تصرفاته التي ظل لسنين طويلة يداريها عن طريق شراء (صمت) المرأة وسكوتها عن أفعالِهِ.

وعملت مليكة مستظرف في مجموعتها القصصية (ترانت سيس) على الوقوف عند مجموعة من نماذج الدعارة الاختيارية التي يوجد في طيِّها جبْرٌ كما سلفت الإشارة إلى ذلك؛ ومن بين النماذج التي يمكن الوقوف عندها؛ حديثها عن تلك الشابة التي أخذت تجوب شوارع الدار البيضاء بالليل منتظرة أن يأتيها زبون من زبائن طلب اللذة الرخيصة؛ تقول: "ساعتان وأنا أقطع الشارع جيئة وذهابا، ولا زبون واحد.. نعيمة وجدت زبونا مبكرا، ذهبتْ معه على متن دراجته (الموبيليت). يبدو

[1] – اعترافات رجل وقح: وفاء مليح، ص. 43.

[2] – المصدر نفسه، ص. 43.

عاملا في أحد المصانع. أنا من أنصار الطبقة العاملة، هذا أفضل من التلاميذ الذين تُضْطَرُّ لتعليمهم أبجديات الحب. لستُ سيارة تعليم تُكَرِّرُ دائما.."[1].

ثم تعرض علينا النموذج الذي جاء به أبوها إلى المنزل ليلة السبت بعد أن أصبح الصبح واشتعلت نار الخصام بين أبيها والمرأة العاهرة التي جاء بها حول الثمن؛ تقول: "صباحا أستفيق على صراخ المرأة التي أحضرها أبي. أفتحُ عيني المتفختين، وأواربُ الباب. المرأة ترمي بورقة نقدية خضراء في وجه أبي، التْفال يخرج من فمها. تنتفخ أوداجُها، تبدو كضفدعة: (على هذا تْهادْ الثمن؟)، وتشير إلى ما تحت بطنها الأكْرش في حركة وقِحَةٍ. يُعاوِدُ أبي دَسَّ الورقة النقدية في جيب سرواله القندريصي الذي يستر نصف مؤخرته فقط. يرفع رجلَهُ اليمنى ويصوِّبُها نحو مؤخرتها.."[2].

ثم يأتي بعد ذلك دور الزوجة التي لم يعد زوجها قادرا على إشباع رغباتها؛ بسبب المرض؛ فما كان إلا أن أعلنت التمرُّدَ والعصيان عليه بعد أن كان هو الآمر الناهي في المنزل؛ تقول: "زوجتي مومس، اللعنة على النساء، على كل النساء من حواء وانتهاءِ بزوجتي إلا أمي. قبل المرض كنتُ الآمر الناهي، لا تجرؤ على رفع صوتها في حضوري.. خانتني صحتي، أصبحتْ هي رجُلُ البيت، وهي التي تعملُ؛ لذلك تَنَمْرَدَتْ علي.. بعدَها طلبتُ منها أن تفعلَ ما بدا لها بعيدا عني ودون أن أعرف. على العموم هي لم تكن تنتظر إذناً مني. أخبارُ مغامراتها كانت تصلني.. اضطُرِرْتُ لتطليقها؛ حِفاظاً على ما تبقّى أو لم يَتَبَقَّ من رجولةٍ وهْمِيَّةٍ. الفاجرةً فضحتْني عند كل العائلة. قالتْ لهم إني لا أختلف عنها في شيء، بل هي أرْجَلُ مني.. بَنْتِ الحْرامْ قليلة الأصل."[3].

فبالرغم من أن هذا الوضع الثالث يفيد بعضا من اضطرار المرأة للخروج إلى الدعارة؛ بمعنى أننا يمكن أن نسلُكَ هذا النموذجَ ضمن عيِّنَة الدَّعارة الإجبارية، إلا

[1] – ترانت سيس: مليكة مستظرف، ص. 10.

[2] – المصدر نفسه، ص. 21.

[3] – نفسه، ص. 52–53.

أن الأمر فيه أيضا جانب من الاختيار، والمرأة مطالبةٌ بالبقاء والوفاء لزوجها في الصحة والمرض؛ ولم يكن الفقرُ داعيا لاختيار هذا الطريق. ومهما يكن من أمر، فإن هنالك تداخلا كبيرا بين الخانتين: خانة الدعارة الاختيارية والدعارة الإجبارية، كما سيتبين لنا في نماذج أخرى.

فمن ذلك ما جاءت به مليكة مستظرف في روايتها (جراح الروح والجسد)، حيث تقول عن نفسها: "خرجت من البيت أمشي عن غير قصد. التقيت رجلا. قال لي: تدهبين معي؟ بيتي قريبٌ من هنا. لمْ أفكِّرْ. ركِبْتُ سيّارةً. ذهبتُ معهُ. وفي بيته نزع ملابسي. لم أغضبْ، لم أهْتَم. كان الأمر لا يعنيني، حتى جسدي أحسسْتُهُ منفصِلاً عني وكل ما يَحْدُثُ لا يعدو كونه فيلما من الأفلام الجنسية الرخيصة. فجأة تذكرْتُ (قدور) القذر. نظرتُ حولي. ماذا أفعل هنا؟ كنتُ مستلقية على ظهري ورجلٌ ما يَرْكَبُني. شعُرْتُ بالاشمئزاز، بالاحتناق، أبعدتُهُ عني بكل قوَّةٍ، تأوَّهَ. لبستُ ملابسي. ماذا سيفعلُ والدي إذا علِمَ بالأمر؟"[1].

1-2)- الدعارة الإجبارية:

وهي الدعارة التي تكون فيها المرأة مُجْبَرَةً على ارتكاب فعل الدعارة؛ بسبب الفقر مثلا أو تصرفات الرجل التي تدفع المرأة إلى هذا الطريق. ففي بداية الفعل جبْرٌ، وفي نهايته اختيار؛ بمعنى أن فعل الدعارة يبدأ بعلة إجبارية، وبعد ذلك ينقلب إلى فعل اختياري تقوم به المرأة كل يوم. وهذا هو نموذج المرأة التي تعرضُها علينا وفاء مليح، وسبق لنا الوقوف عنده، حيث كان زوجها يُحْضِرُ مديرَهُ إلى عُقْرِ داره، ثم يترُكُهُ مع زوجته؛ ليُضاجِعَها. وبعد أن سئمت الزوجة هذا الوضع السَّمِجَ، قررتْ أن تنفصل عنه، وتعيش لوحدها؛ لممارسة فعل الدعارة الذي تعلمته على يد زوجها؛ هذا الأخير الذي كان (قَوّاداً) لها.

[1] – جراح الروح والجسد: مليكة مستظرف، ص. 61.

في البداية أجْبِرَتْ الزوجةُ على فعل الدعارة بحضور زوجها ومباركته، وبعد أن انفصلت عن الزوج (القَوّاد)، مارست الفعل بطريقة اختيارية؛ تقول وفاء مليح: "كان دائما يطلب منها أن تتزيَّنَ بأحسن ما عندها؛ لتستقبل ضيفَهُ ومديرَهُ في العمل. وهي لا تفهم سبب إصراره على استقباله في البيت بشكل يومي والسهر معه، وهو لا يتوانى عن الإفصاح بإعجابه بجمالها أمام زوجها الذي تغمره فرحةُ الأطفال عند سماع ذلك. كان يتركها برفقته متسللا من البيت، يغْمِزُ لها بعينيه ويضع قبلةً على خدِّها. يبادر قبل أن تسأله: (تركتُ عملاً مستَعْجَلاً يَلْزَمُني إتمامُهُ).."[1].

ثم يأتي دور المدير لإتمام اللعبة؛ تقول: "تجلس بجانب الضيف مرتبكةً. يحاولُ مداعبتَها بكلمات رقيقة يكسِرُ حاجزَ الصمتِ العالق. يسكُبُ لكليْهِما النبيذ، يشربان نَخْبَ لقائِهِما، شيئا فشيئا تذوبُ خيوطُ الاغتراب ويجدُ التَّعَوُّدُ مكانَه في نفسها.. ارتمتْ بين أحضانه تغسلُ شيئا علِقَ في نفسها، وَشَمَ جسدَها بطابع المهانَةِ المشْرِفَة على السُّقوطِ في مساراتِ العُرْيِ الآثِمِ.."[2]

ثم تقول بعد ذلك: "بينها وبين نفسها شَرَعَتْ في تعلُّمِ أبجدية صمت زوجها تَفُكُّ شفراته. عبثاً حاولتْ لكنها فَشِلَتْ. مرةً سألتْهُ مُسْتَفْهِمَةً سببَ سلوكِهِ ذاك. صُعِقَتْ بحقيقةٍ لمْ تَدْرِ أنها ستورِّطُها بقيَّةَ حياتها: (كلما أبدى أحدُهُم إعجابَهُ بكِ أهيمُ بكِ حُبّاً، وتُفْتَحُ شهيَّتي لأمارس الحُبَّ معكِ، بل أزدادُ لذَّةً ومتعةً في لحظات الدفء تلك، بدون ذلك برودة تعتريني.."[3].

ومن نماذج النساء اللواتي أُجْبِرْنَ على الدعارة المرأة التي تسوقها مليكة مستظرف في معرض أقصوصتها (امرأة.. جلباب، وعلبة حليب)، وهي المرأة التي لم تجد بيتا يأويها مع ابنها الذي لم يعد أبوها يطيق صراخَهُ، بالإضافة إلى أنها لم تعرف بعد هل هي مُطَلَّقَةٌ أم متزوجة؛ إذ طردها زوجها من المنزل، فراحت تجوب شوارع

---

[1] – اعترافات رجل وقح: وفاء مليح، ص. 42.

[2] – المصدر نفسه، ص. 42–43.

[3] – نفسه، ص. 43.

البيضاء؛ تقول: "أهيم في شوارع البيضاء، هذه المدينة العاهرة تفتح فخذيها لكل القادمين. شوارع واسعة... سيارات... محلات أنيقة تعرض ثيابا قصيرة جدا. النساء هنا مختلفات؛ تحس أنهن خرجن للتَّوِّ من إحدى مجلات الموضة. أجسامهن شهية بلون العسل المصفّى. أنظر إلى جلبابي الرمادي، أحس بضآلتي، وأتمنى لو أختفي. أسمع قرقرة مصاريني. أتذكر أنني لم أفطر صباحا. طفلي على ظهري يمصُّ رضاعته الممتلئة شايا. القاضي شعره برتقالي، ووجهه منمش ولحيته خفيفة لا يكف عن العبث بها. قلتُ له: "لآ أريد الطلاق. أريد بيتا وجلبابا وحليبا لطفلي. لقد جفَّ ناهداي. أبي لا يريد الطفل في بيته". قال لي: "اِرمِ له طفله وعودي وحدَك". لكنه ابني؛ هل هناك من يرمي قطعة من قلبه؟ أخبرت أبي أنني سأبحث عن عمل. بصق في وجهي.. هو لا يكف عن البصاق أبداً، ثم قال لي: (لن تعملي، ولا تقفي في الشرفة، ولا تخرجي بمفردك...وتذهبين للاستحمام مرة كل أسبوعين.. أنت ستصبحين مطلقة)".

ثم تقول بعد ذلك: "كتلةٌ من اللحم تجلس قُبالَتي، لا يكُفُّ عن النظر باتجاهي. يتظاهر بقراءة جريدة. قطرةُ ماء تسقُطُ على أنفي.. قطرتان. ينزع نظارته عن عينيه، يعيدها، يبتسمُ، يَغْمِزُ، يبدو كبهلوان يحاولُ أن يكون لطيفاً. ألتقطُ وردةً ذابلةً، أعبثُ بأوراقها: أرجعُ إلى البيت.. لا أرجع.. أرجعُ، وأخيراً حَسَمَتِ السماءُ أمرَها وقرَّرَتْ أن تُمْطِرَ. اللعنةُ! اللعنة! أضُمُّ طفلي، الرَّجُلُ يناديني، يُلَوِّحُ بمفاتيحه، الوردةُ الذابلةُ تئنُّ بين أصابعي: أذهب معهُ، لا أذهبُ.. أذهبُ.."[1]. فهي إذن مضطرة، بسبب الفقر والحاجة، وموقف زوجها ووالدها مهنا؛ بمعنى ان جميع الأبواب أصبحت موصدةً في وجهها. وهي الآن تجد نفسَها جائعة وبدون مأوى لها ولابنها، وهناك من يدعوها لملإ بطنها وشراء الحليب لابنها، مقابل أن يملأ ما تحت بطنها بشيء آخر؛ فماذا ستختار؟

[1] – ترانت سيس: مليكة مستظرف، ص. 28.

فالاختيار مطروح هنا بعد أن سبق الجَبْرُ وصنع صنيعَهُ في هذه المرأة؛ إذ تعاون كل من الفقر والزوج والأب على إرغام هذه المرأة لنهج سبيل الدعارة. وهل تستطيع هذه المرأة فعلا أن تختار في الموقف الذي توجد فيه؟ إنها مُجْبَرَةٌ على الفعل الذي ستقوم به، ولا مجال هنا للحديث عن الاختيار؛ لهذا قلنا إن الصورتين متداخلتان.

ومن هذه النماذج التي جاءت بها مليكة مستظرف ما نقرأه عن صور الدعارة في وجهها العام؛ من مثل حديثها في مجموعتها (ترانت سيس) عن البنات الصغيرات اللواتي تعاطين الدعارة وأصبحن ينفقن على أسرهن؛ نقول: "هؤلاء البنات هن المحظوظات في هذا البلد، لا يعرفن الفرق بين الألف والزرواطة، ويكفي أن تكشف الواحدة منهن على فخذيها وساقيها، وتصبغ وجهها، لتنفتح لها كل الأبواب الموصدة، وما أدراك من الأبواب الموصدة. يحس بالغيظ وهو يرى بنات الجيران لم يتجاوزن العشرين، وكل واحدة لها هاتف نقال، ومنهن من اشترت سيارة وتنوي شراء شُقَّةٍ بدل تلك الحُفَرِ النَّتِنَة التي يسكنها والتي تُسمّى تجاوُزاً بيوتا.."[1].

ومن ذلك أيضا حديث لطيفة لبصير عن صالون الحلاقة الذي يمتلكه (صافي)، وهو أحد الشَّواذ، وتأتيه مجموعة من النساء العاهرات؛ تقول: "ينظرُ إِلَيَّ (صافي) وهو يُلوِّحُ بالمِشْطِ بطريقتِهِ المعهودةِ ممسكاً له بيده اليمنى، ومُمْسِكاً رأسَ من الزبونة باليد الأخرى، ويوصيني بأنوثته الطاغية ألا أكرِّرَ قتْلَ الفراشاتِ حتى لا يضطرَّ إلى أنْ يُبْطِلَ ما يَلْحَقُ بي منْ أذىً. (صافي) من البارعين في ذلك؛ لذا يَضُجُّ صالونُهُ بالزبونات المنْكَسِراتِ؛ يأتين من كل الجهات، ويعْمَدْنَ إلى القيام بعمليَّتيْنِ اثنتين: أولهما، توضيبُ الشَّعَرِ، وثانيهما اللدون العجيب الذي يُمَدِّدُهُ (صافي) ويثقُبُ من خلاله الأعيُنَ الكثيرة التي تُرْهِقُ كاهلَ السَّيِّداتِ..."[2]. ثم تصف ما تقوم به هذه السيدات بالصالون: "كنتُ أقرأُ في كتاب كبير أحضَرْتُهُ معي، وكان لافتاً للنظر؛ بحيث جعلَ زبونات المحَلِّ يرمَقْنَني بأعيُنٍ غريبةٍ جعلتْني أغلِقُهُ فوراً وأطلُبُ سيجارةً...

[1] – نفسه ترانت سيس: مليكة مستظرف، ص. 42.

[2] – أخاف من..: لطيفة لبصير، ص. 15.

منحتني النساء سجائر بمختلف الأشكال والألوان، وأبْدَيْنَ ارتياحاً كبيرا كَشَفَتْ عنهُ ابتساماتُهُنَّ الحمراء القاتلة... أشعلتُ سيجارةً مثلهن، ووضعتُ قَدَماً على أخرى، وبدأتُ أُنْصِتُ لـ (صافي)..."[1].

ومن ذلك أيضا حديثها عن خديجة التي تصاحب رجلا متزوجا، تذهب عنده كل يوم وتأتي من هناك مُحَمَّلَةً بأشياء لأفراد أسرتها؛ تقول: "كانت خديجة التي أشْرَفَتْ على العشرين تُداري وجهَها لدى عودتي. أتذكَّرُ حين كانتْ صغيرةً جدا كيف كنتُ أُداعبُها وأحمِلُها ونحنُ نتضاحَكُ ونتمازحُ. لكنها اليوم تُخْفي وجْهَها المدَوَّرَ المكْتَنِزَ قليلا وعينيها الشاحبتين. لم أكُنْ أعْرفُ مصدرَ شحوبِهِما إلا حين أخبرتني الجارةُ بأن خديجة تقضي وقتا طويلا في حي الهراويين صحبة شابٍّ في أحَدِ البيوتِ القديمة، وأن ذراعَها الأيْسَرَ صار مليئا بكَدَماتٍ زرقاء بفعل الحُقَنِ الملْعونَةِ... كانت خديجة تدرُسُ صحبة أختها التي تكبُرُها بعامين، لكنهما تَخَلَّتا عن الدراسة. هذا الزمن لم يعُدْ زمنَ العِلْمِ. ثم إنني أسْوَأُ مثالٍ يدفعُهُما إلى الكَدِّ والجِدِّ..."[2].

ثم تأتي بعد ذلك للحديث عن أختها- أخت خديجة- التي تتعاطى الدعارة وتنفق على أفراد الأسرة؛ تقول: أختُها هي الأخرى صارتْ تُعاشر رجُلاً متزوجا وتجلُبُ المالَ. كنتُ أستغرِبُ في البداية كيف لا يعرفُ أهلُ البيتِ بمصْدَرِ النقود، لكنني فيما بعد أدرَكْتُ أنهم يعرفون ولا يريدون أن يعرفوا؛ فلديهم فتاتان جميلتان يمكن أن يحصُلوا من خلالهما على نقودٍ هم في حاجة إليها. من الغريب أنني الوحيدة التي مازالتْ تحملُ كُتُبَها في هذا الحي. الكُلُّ أصبح يرفُضُ ذلك، بل أصبحتُ عبرةً لِكُلِّ مَنْ سَوَّلَتْ له نفسُهُ أن يدْخُلَ أسْلاكَ التعليم..."[3].

فهذه وغيرها نماذج من الدعارة التي كان فيها العامل الرئيس الفقر والحاجة التي دعت هؤلاء النساء إلى نهج هذا السبيل؛ وهي بدورها أنواع، إذ منها ما جاء بشكل

---

[1] - أخاف من..: لطيفة لبصير، ص. 15-16.

[2] – المصدر نفسه، ص. 87.

[3] - نفسه، ص. 87-88.

اختياري، وما جاء بشكل إجباري. ومهما يكن من أمر، فإن طريق الدعارة لذا هؤلاء النساء يبدأ إجباريا ثم ينتهي إلى الاختيار، حين تسيطر العادة وتألف المرأة أن تأتي بمال كثير لا تكاد تتعب في تحقيق رساميله الكثيرة. وهو الأمر نفسه الذي حدث لخديجة أخت مليكة في رواية (جراح الروح والجسد)، حيث جمعت مالا كثيرا مكَّنَهأ من (شراء) رجل؛ حتى لا يُقالَ إنها عانس لم تستطع أن تجد في نهاية عمرها زوجاً؛ تقول مليكة مستظرف: "وبعد أسبوعين جاء شقيقي ثانية وعلامة الانتصار بادية على وجهه وبيده رسالة: (لقد صدق حدسي، أُنظري هذه رسالة من البنك. لقد سَحَبَتْ خديجة سبعين ألف درهم على دُفْعَتَيْن.. أُنظُري جيداً..). ونظرتُ جيِّدا. أجل لقد سحَبَتْ سبعينَ ألفَ درهم، ثم قلتُ له ببلاهةٍ: (ماذا يعني هذا؟). سأقول لكِ ماذا يعني. لقد اشترتْ عريساً. أجلْ هي مَنْ دفعتْ مَهْرَها واكترتْ الشُّقَّةَ وأثَّثَتْها، وجهَّزَتْ نفسَها؛ هذه كل الحكاية..). كنتُ أعْرِفُ أنه صادقٌ في كلِّ شيءٍ.."[1].

ثم تقول بعد ذلك وهي تُسجِّلَ افتضاحَ الأمر أخيرا بوجود خديجة وأمِّها: "أنتِ لن تذهبي إلى أي مكان، لأنكِ تعرفين أين صرفتِ هذه النقود. لقد اشتريتِ بها عريساً، ودفعْتِ مَهْرَكِ، وإيجارَ الشُّقَّةِ، وجهَّزْتِ نفسَكِ. كانت والدتي تجيلُ النَّظَرَ إليهما فاتحةً فاها، وهي لا تكادُ تُصَدِّقُ ما تسمعْ. وعادةً عندما لا تجدُ خديجة ما تدافع به عن نفسِها، فهي تنخَرِطُ في نوبةِ بكاءٍ هيستيرية ويَزْرَقُّ وجهُها وتحْلِفُ بقطع رجليها ويديها ومؤخْرَتِها وإصابتِها بـ (المرضِ الخايَبْ).."[2].

وتأتي بعد ذلك خديجة لتعترف لأخواتها مليكة وأمينة وكوثر، بعد أن تزوجت واستقرت في شقَّتِها مع زوجها الذي (اشتَرَتْهُ)، بأنها مارست الدعارة لأجل الحصول على المال؛ تقول: "صرختْ خديجة من خلال دموعها: أجلْ قَحْبَة.. كنتُ أريدُ المالَ الكثير، الكثير جداً. كنتُ أريدُ أن ألْبَسَ كالنّاس، آكل ما يحلو لي. كنتُ أريد هذه

---

[1] - جراح الروح والجسد: مليكة مستظرف، ص. 51.

[2] - المصدر نفسه، ص. 53.

الدنيا بطولها وعرضها. ووالدُكِ كان شِحّيحاً، لو كان الأمرُ يعودُ إليه، لَلَبِسْنا جميعاً ثياباً مُرَقَّعَةً.."[1].

ولم تُخْفِ خديجة كيف أنها حوَّلَتْ زوجَها الذي اشترَتْهُ إلى (قَوّادٍ)؛ إذ هو الذي يأتيها بالزبائن، وهو يعلم بأن زوجته تمارس الدعارة على سرير بيتهما؛ أو بالأحرى بيت زوجته خديجة؛ فهي التي اشترَتْهُ اشترتْ المنزل والسرير وكل ما يوجد بالبيت؛ تقول حين سألتها أختُها مليكة إنْ كانتْ ما تزال تذهبُ إلى تلك الشُّقَقِ المتعفِّنَةِ لممارسة الدعارة: "سأقولُ لكِ كلَّ شيءٍ حتى ترتاحي. لم أعُدْ أذهَبُ لتلك الشُّقَقِ... لأن الزبائنَ يأتونَ إليَّ في شُقَّتي.. وزوجي يعلمُ.. إنهُ واجهةٌ فقط.. أنا أصْرِفُ على البيت وأنا من اشترى له مَحَلاًّ تجاريا.."[2].

سقط الخبر كالصّاعقة على مليكة التي كانت تنتظر ردَّ فعل أختيْها أمينة وكوثر، إلا أنهما بقيتا صامتتيْن وكأن شيئا لم يُذْكَرْ أمامَهُما، أو كأن ما قالتْهُ خديجة عاديٌّ جدا؛ لهذا تواصل خديجة الشرح لمليكة، فتقول: "إنهما تعرفانِ كلَّ شيءٍ، وأساعدُهُما على تَحَمُّلِ أعْباءِ الحياةِ؛ كُلُّ واحدةٍ تأخذُ راتباً شهريا.."[3]. الشيء الذي زاد من تعجُّبِ مليكة التي لم تتمالك نفسَها:"عرقٌ بارد يلفُّ جسمي، دُوّارٌ عنيفٌ... جَرَيْتُ إلى الحَمّام. تقيَّأتُ كلَّ شيء... يا إلهي إذا كانتِ الحياةُ بهذه القَسْوَةِ، فكيف يكونُ الجحيم؟ لاتكوني غبِيَّةً... أبي لا يعلم شيئاً. وَلِمَ لا يَعْلَمُ؟ يأتيكِ هو الآخرُ بزبائِنِهِ، وتَنْضَمُّ إليكِ كوثر وأمينة وزوجَتُهُ، وعِوَضاً أنْ أُسافِرَ إلى فرنسا، نَفْتَحُ شركةً لبيع اللَّحْمِ الرَّخيصِ؛ فنحنُ قومُ لوط..."[4].

من هنا يتبين لنا بأن الدعارة سواء كانت اختيارية أم مجانية، فإن صور العُرْي المعروضة فيها غير مطلوبة لنفسها، ولا يُؤْتى بها لأجل الترويج لأدب جنسي أو ما

---

[1] – جراح الروح والجسد: مليكة مستظرف، ص. 105.

[2] – المصدر نفسه، ص. 106.

[3] – نفسه، ص. 106.

[4] – نفسه، ص. 106.

شابه ذلك، وإنما كانت المرأة الكاتبة تطلب هذه الصور الخليعة لتحقيق مجموعة من الأغراض سبقت الإشارة إليها، وعلى رأسها فضح ممارسات الرجل المغربي العربي المسلم على المرأة، ومسخ صورته، والتأكيد على الجوانب السوسيولوجية التي تحكم سيرورة المجتمع المغربي. ونأتي بعد هذا لاستكمال هذه الرؤية؛ رؤية العُرِيِ في الكتابة النسائية المغربية من خلال نموذج الدعارة المجانية التي تأتي بها الساردات المغربيات؛ لفضح سوء استعمال الحرية لدى النصف الثاني للرجل وهو المرأة، بالإضافة إلى أمور أخرى سيأتي بيانها.

3-1)- الدعارة المجانية:

نقصد بالدعارة المجانية التي شخصتها بعض نماذج الكتابة النسائية المغربية إقبال المرأة على هذا الفعل بصفة اختيارية إراديو، ومن غير أن تجني من ذلك منفعة مادية. فالمنفعة الوحيدة التي ترجوها المرأة من هذا الصنف من الدعارة هو إشباع رغباتها الجنسية؛ بمعنى أن الدافع إلى الدعارة لا يعدو ان يكون فراغا جنسيا أو أن المرأة لا تجد في زوجها الرجل الذي يملأ سريرها بالشكل الذي تطلبه، بالإضافة إلى أمور أخرى تتصل بالحاجة إلى التغيير؛ خاصة حين تحس المرأة بالقلق أو الخواء؛ تماما حدث لمليكة مستظرف في روايتها (جراح الروح والجسد)، حيث تقول عن نفسها: "خرجت من البيت أمشي عن غير قصد. إلتقيت رجلا. قال لي: تذهبين معي؟ بيتي قريبٌ من هنا. لمْ أفكِّرْ. ركِبْتُ سيّارةً. ذهبتُ معهُ. وفي بيته نزع ملابسي. لم أغضبْ، لم أهْتَم. كان الأمر لا يعنيني، حتى جسدي أحسسْتُهُ منفصِلاً عني وكل ما يحْدُثُ لا يعدو كونه فيلما من الأفلام الجنسية الرخيصة. فجأة تذكرْتُ (قدّور) القَذِر. نظرتُ حولي. ماذا أفعل هنا؟ كنتُ مستلقية على ظهري ورجلٌ ما يرْكَبُني. شعُرْتُ بالاشمئزاز، بالاحتناق أبعدتُهُ عني بكل قوَّةٍ، تأوَّهَ. لبستُ ملابسي. ماذا سيفعلُ والدي إذا علِمَ بالأمر؟"[1].

والدعارة المجانية التي تظهر في الكتابة النسائية المغربية أنواع أربعة:

---

[1] – جراح الروح والجسد، ص. 61.

- دعارة مجانية تمارسها المرأة مع الرجل.
- دعارة مجانية تمارسها المرأة مع المرأة.
- دعارة مجانية تمارسها المرأة مع نفسها.
- الحُلُمُ بممارسة الدعارة/ الخيانة الزوجية.

ومن هذه النماذج التي تدخل ضمن الخانة الأولى كما سبق التمثيل لذلك بالنموذج الأول ما نقرأه عند وفاء مليح في مجموعتها (اعترافات رجل وقح)، حيث تقول عن إحدى بطلات قصصها: "يقولون عني عانسا، فاتني قطارُ الزّواج؛ ألا يحِقُّ لهذا الجسد أن ينتعش، ويُسْكِتَ صُراخَهُ، ويُمَزِّقَ الحبائل الرَّثَّةَ التي لفَّني بها الآخرون؟ تسارعتْ نبضاتُ قلبِهِ حين رآها جسداً عائماً في بِرْكَةٍ من الافتنان. تساءل في نفسه: كيف لهذا الوجه الذميم أن يكون صاحبَ هذا الجسد الفاتن! خلعَ ثيلبَهُ عنهُ، ثم أخذَ يعْتَصِرُ جسدَها بدون أن يتلفَّظَ بكلمة وبدون مداعباتٍ. يتصبَّبُ جسدُهُ عرَقاً عندما يُلامس جسدُهُ جسدَها الذي يَهَبُ نفسَه دون أنْ يتأوَّهَ. وفي غفلة من زمن الفعل دَفَعَ بها بعيداً. تقلَّصَتْ على ذاتها في رُكْنٍ..."[1].

إلى هذا الحدِّ يظن القارئ بأن وفاء مليح تمارس نوعا من العُري الرخيص الذي لا يضطلع بأي وظيفة تأويلية بالنسبة للسرد وللواقع المعيش الذي من المفروض أن تتعلق به المرأة الأديبة وتعمل على معالجته. إلا أن القارئ حين يواصل قراءة النص، سيظهر له بأن هذا العُرْيَ ليس مجانيا، إذ جاءت به الكاتبة، مرة أخرى، لأجل مسخ شخصية الرجل وتشويه صورته؛ تقول بعد ذلك: "جلسَ هُنيْهَةً يلتقطُ أنفاسهُ. اعتراهُ ارتخاءٌ وشَفَّ الفضاءُ أمامَهُ. اِرتدى ثيابَهُ وأسرعَ في خطْوِهِ قاصداً الدُّرْجَ العريضَ ليقودَهُ إلى الأسفَلِ وجملةٌ تَثْقُبُ جِدارَ رأسِهِ، تُردِّدُها زوجتُهُ كلما اختَلَيا في مخْدَعِهِما: (أنتَ رجُلٌ عاجزٌ، لا أشعُرُ معهُ بأني امرأةٌ كاملةُ الأُنوثَةِ). هَزَّتْهُ رعشَةٌ قويَّةٌ تسرَّبَتْ

---

[1] – اعترافات رجل رقح: وفاء مليح، ص. 61.

إلى كلِّ خلايا جسدِهِ، وتزَّعَتْ سُخونَةُ العَرَقِ كلَّ مسامِّهِ، فالْتَبَسَتْ عليه الأمور. تَرَنَّمَ في نفسه: (أيَّةُ لَعْنَةٍ هذه لَحِقَتْ بي؟!"[1].

وهذا العجز الذي تحدثت عنه وفاء مليح في هذا النص هو الذي سيدفع بأمينة إلى ممارسة النوع الثالث من الدعارة المجانية في نهاية النص، حيث إنها لجأت إلى نفسها لاستكمال ما عجز جارُها عن إكماله؛ تقول: "افتَرَشَتْ أمينةُ اللِّحافَ مرة أخرى، تُذيبُ مَشانِقَ التَّشَظِّي، تبحَثُ عن اللَّذَّةِ التي لم تصلها مع البائع وتُضاجِعُ نفسَها. تترُكُ أُصْبُعَها يغوصُ في بُحَيْرَتِها الدافئة. يُثيرُ وَخْزاً شَهِيّاً، تَتَحَسَّسُ حَلْمَتي ثَدْيَيْها، تتأوَّهُ، حينَها تشعُرُ بالنَّشْوة تغمُرُ حنايا جسدها، في عينيها برق وَهَجٍ جميل، تُصْغي إلى ذبذباتِ مُتْعَتِها الدّاخليّة، تعانقُ الأفقَ بابتسامتها، نظراتها تائهة وشيء داخلَها يحرِّكُ صفْوَ لذَّتِها، تملَّكَها فجأةً شعورٌ بالجوع، جوعٌ باردٌ يسري في جسدها..."[2].

والملاحظ أن حديث وفاء مليح هنا عن تعرية جسد أمينة، متابعتها إلى أن نالت لذنها واسمتعت بذلك الشَّبَق الذي بحثت عنه عند البائع العاجز، فلم تجده؛ هذا الحديث يوحي بأمرين اثنين:

- ❖ الأول، أنه حديث مجاني، إذ لم تكن وفاء مليح في حاجة إلى أن تتابع تفاصيل هذه اللذة التي أُرْغِمَتْ أمينة على ممارستها، حين لم يستطع البائع العاجز تحقيق رغبتها والصعود بها إلى مدارج المتعة، بالإضافة إلى أن هذا الحديث اكتنفته مجموعة من التفاصيل الدقيقة التي لا يمكن لأحد أن يشعر بها أو يخبر جزئياتها إلا المرأة، والمرأة التي مارست هذا النوع من اللذة؛ وهو ما دعوته فيما سبق بالدعارة التي تحققها المرأة مع نفسها.
- ❖ الثاني، أن هذا الحديث لا يكون مجانيا في الحالة التي تقدمه فيها المرأة على أساس أنه نقد للمرأة وفضح لبعض ممارساتها غير السَّوِيَّة. من هذه الجهة

[1] – اعترافات رجل وقح: وفاء مليح، ص. 61.

[2] – المصدر نفسه، ص. 62.

تكون صور العُرْيِ وظيفية وغير مجانية. وسوف يأتي الحين الذي نعرض فيه مجموعة من صور العري التي جاءت فعلا مجانية عند مجموعة من الساردات؛ مثل وفاء مليح وزهور كرام وزينب فهمي (رفيقة الطبيعة) وفاتحة مرشيد وغيرهن من الأديبات اللواتي أصَبْنَ حيناً في توظيف صُوَّرِ العُرْي وفي أحيان أخرى جاءت معروضاتُهُنَّ سَمِجَةً مجانيَّة لا خير فيها. ومهما يكن من أمر، فإن هاجس التوظيف كان هو المهيْمِن على ما جاء في سرود النساء من أحاديث جنسية.

ومن نماذج الدعارة المجانية ما نقرأه لدى وفاء مليح التي تتحدث هذه المرأة عن الدعارة التي تمارسها المرأة مع شريكتها في التكوين الفسيولوجي المرأة. ومرة أخرى لم يأت هذا الحديث لأجل تسويد الصفحات وإثارة الرغبة، ولكن لتحقيق غايتين اثنتين:

- فضح جوانب من حياة الرجل التي ظل يداريها.
- فضح جوانب من الممارسات اللاأخلاقية للمرأة.

تقول وفاء مليح تفضح ممارسات والد بطلة قصتها (النظر في عيون عاشقة): "تتراءى لي خلف ستار النافذة الشفاف غرفة نومي وأنا في سنواتي الخمس حينما كان والدي يزورني في آخر الليل، ويتوسَّدُ الفراش بجانبي، ينتزِعُ ثيابي. أستفيقُ فَزِعَةً مذعورةً، لكنه يُهَدِّأُ من روعي ويضمني إلى صدره مُوَشْوِشاً لي:

– سنتَسَلّى معا في لعبِ لُعبةٍ لذيذةٍ يا صغيرتي. لا تخافي ولا تخبري أمَّكِ.

أُقَهْقِهُ بين ذراعيْه مغتبطةً بهذه اللعبة الجديدة. في كل ليلة يلعب معي نفس اللعبة. يرتعش فيها جسدي الصغير لذةً ومرارةً، وتسري في أوصالي رَجْفَةٌ باردةٌ. لعبة يلعبها أيضا مع صديقاتي اللواتي يزرْنَني.."[1]. وهذا هو ما جعل بطلة هذه القصة تنفر زوجَها في الأيام/ اللحظات الأولى من زواجهما؛ "تزوجنا منذ سنوات قليلة، وقع شرْخٌ فَصَلَ ذاتَيْنا منذ اللحظة الأولى من لقائنا. أُجْبِرْنا على الدخول في حالة انفصال

---

[1] – اعترافات رجل وقح: وفاء مليح، ص. 78.

رغم عيشنا تحت سقف واحد. على فراش النوم اقترب يحاول مضاجعتي، لكن بمجرد ما رأيتُهُ عارياً دخلتُ في حالة فزعٍ، وتملَّكني خوفٌ وبرودةٌ شديدةٌ جَمَّدَتْ كُلَّ مفاصلي.."[1]. وتضيف: "أحيانا أستسلمُ لمداعباته، لكنني أشعُرُ بعدها بالنُّفور والهرب بعيدا عنه وعن كل رَجُلٍ يحاول أنْ يمتطي صهْوَةَ الرغبة معي.."[2].

وهي نفسُها الممارسات التي جعلت هذه المرأة تتجه نحو قرينتها المرأة؛ لإطفاء نار رغبتها الجنسية؛ تقول: "لحظاتٍ يَخْرُجُ الرجُلُ الذي أسمّيه زوجي، لحظاتٍ بعدَها تطرُقُ صديقتي الباب.. أُعانِقُها مصطحبةً إياها إلى غرفتي مكاننا المعتاد. أشْتَمُّ في جسدها عبَقَ الارتعاش المحموم. آخُذُها إلى سريري قُبالةَ المرآة. نرْسُمُ طريقَ الشَّوْقِ ثم اللهفة ثم المعنى. نعتلي كرسي الرغبة مسافة للهتك والخشوع. يربطنا على فراش السرير ذلك الخيطُ المثير لكل لذة داخلية، تسطع الرَّعشاتُ وتلك العيون تطلُّ علينا من المرآة تخترق بنظراتها جسديْنا المُلْتَحِمَيْنِ العاريين يبعثُ فيهما حرارةَ الشوق الجارف.."[3].

إن المرأة التي تمارس السِّحاق في النص السابق، إنما دُفِعَتْ إلى ذلك بفعل عاملين اثنين:

- اعتداء والدها عليها وهي صغيرة؛ الشيء الذي ورَّثها كراهية الرجل.
- عدم قدرتها على نسيان صورة الاعتداء الأبوي حتى حين تزوجت؛ إذ رأت في زوجها/ الرجل الصورة نفسها لوالدها؛ فالأمر لا يعدو لديها أن يكون استبدال رجل بآخر.

ومن هنا يتبين بأن تعرية الجسد في الكتابات السردية النسائية إنما هي تعرية للقناع الذي يلبسه الرجل، وهو القناع الذي يُظْهِرُ من واجهته الخارجية الفضيلة، ويخفي منْ تَحْتِهِ الرَّذيلة. إنه العُرْيُ لأجل العري؛ بمعنى ان كل عُرْيٍ تمارسه المرأة في

---

[1] – اعترافات رجل وقح: وفاء مليح، ص. 76.

[2] – المصدر نفسه، ص. 77.

[3] – نفسه 77.

كتابتها إنما هو بوح بما كان يحدث لها، وهو في الوقت ذاته تعرية لحقيقة الرجل التي طالما ظلت مختفية مضلِّلَةً للآخرين. وهذا ما يؤكد مقولة الأستاذ الشاعر نزار قباني: "الكتابة هي أعلى درجات التورط. إنها فضيحة مكتوبة بحبر صيني غامق". وإذا أضفنا إلى هذه العبارة ما أُثِرَ عن جاك دريدا: "إذا كان الأسلوب هو الرجل، فإن الكتابة هي المرأة". وقد صدَّرَتْ الساردة وفاء مليح مجموعتها (اعترافات رجل وقح) بهذين النصين، عتبةً لأمور ترغب في إيصالها إلى القارئ.

فالمرأة التي اعتُبِرَتْ كُنْهَ الكتابة في عبارة جاك دريدا، إنما صارت كذلك انطلاقا من العبارة الأولى التي ذهب فيها نزار قباني إلى أن الكتابة فضيحة؛ والمرأة حين تكتب إنما تكتب انطلاقا من معايشة وقرب شديد من الواقع لا يمكن للرجل أن يضاهيها في ذلك؛ بمعنى أن الرجل الذي هو الأسلوب متعلق بشكل الكتابة، والمرأة الني عُدَّتْ جوهر الكتابة متعلق بالمضمون. المرأة كتابة؛ لنها تفضح، وغير بعيد عنا ما ذكرته ملكة مستظرف التي عزمت على نشر غسيلها المتَّسِخ على مرأى ومسمع الجميع. فليس هنالك شيء يمكن إخفاؤُه إذا كانت الكتابة نسائية؛ إي في الحالة التي تساوي فيها الكتابة المرأة، فإن الفضيحة هي التي ستنعكس على صفحة الكتابة، ولن يبقى هنالك شيء في الظلام.

لقد استطاعت المرأة أن تكتب أدبا متميِّزاً من كل الجهات؛ بما في ذلك الموضوعات والقضايا المطروحة، وكذا القوالب السردية التي صُبَّتْ فيها تلك الموضوعات. غير أن الذين نظروا في هذه الكتابة النسائية، سواء على مستوى التعريف بها وبقضاياها، أو على مستوى نقدها وتحليل نصوصها؛ لم يروا في هذه الكتابة سوى مظهر واحد من مظاهر الكتابة، وهو مظعر التَّعرّي الذي سبق الحديث عنه في المبحث السابق.

لقد شكلت تيمة التعري أو إقبال المرأة الكاتبة الساردة على تعرية جسد الأنثى، واحدة من أهم القضايا التي أسالت كثيرا من مداد الدارسين؛ سواء من أولئك المتسرِّعين في إصدار الأحكام إثر القراءة الانتقائية، أو أولئك الذين تلقوا

السرد النسائي تلقيّاً حسناً. وسواء تعلق الأمر بتلك القراءة أم بهذا التلقي، فإن أكثر الذين تحدثوا عن أدب المرأة في شقه السردي، يُلصقون نعت (الأدب الجنسي) أو (الكتابة البورنوغرافية) أو (الإيروتيكية) بهذا الذي تأتي به المرأة وهي تعمل على تعرية جسدها أو أجساد قريناتها من النساء المغربيات.

غير أن الذي فات الكثيرين ممن تلقوا السرد النسائي، أن تعرية الجسد فيما كتبته المرأة الساردة لم يكن أبدا هدفا غاية بقدر ما هو وسيلة من وسائل كثيرة وظفتها المرأة الكاتبة لأجل بلوغ المقاصد التي سطرتها لمشروعها الكتابي الذي هو أكبر من مجرد أب جنسي أو بورنوغرافي رخبص لا قيمة له في أفق تلقي المغاربة. وساء قصدت المرأة أن تقوم بذلك أم لم تقصد، فإن تعرية جسد الأنثى جاء لتحقيق غايات أخرى لا علاقة لها بمجرد التسلي بالجسد أو إطفاء نار الشهوة التي تنتاب الإنسان إثر (رؤية) أو (سماع) حديث عن جسد المراة وهو في حالة التعري.

وإذا كانت الآداب الفرنسية التي نقرأها باستمرار، أو غيرها من الآداب الأوروبية قد نجحت إلى حدٍّ كبير في استقطاب جمهور قارئ لهذا النوع من الأدب، فإن المغاربة كجمهور متلقٍّ لا يمكن أبدا أن يتفقوا على مشروعية أدب من هذا الجنس وسط بيئتهم المتخلقة المؤمنة بمجموعة من القيم التي من شأنها شجب هذه الرؤية. بل إننا وجدنا في الآداب الغربية من أحجم عن قراءة هذا الأدب أو مال عنه بعد قراءته؛ نظرا لتكرار المشاهد والمواقف والحوارات التي يتم تبادلها في هذا الصنف من (الإبداع)؛ هذا طبعا إذا كان شكلا من أشكال الإبداع. ذلك بأن مواقف الإثارة الجنسية وأشكالها وأوضاعها والمعجم الداشر فبها؛ كل هذا محدود يدور في سلك مغلق لا يمكن أن يتواصل عبر كتابات كثيرة متوالية؛ الشيء الذي جعل كثيرا من الجماهير التي ناصرت هذا النوع من الكتابة تُحْجِمُ مؤخرا عن مواصلة قراءة هذا (الأدب)؛ بسبب (الكليشيهات) المتكررة التي تظهر عند هذا الكاتب كما تظهر عند الآخر، دون أدنى سمة من سمات (الأدبية) أو (الإبداعية) التي من شأنها أن تمنح هذا (الأدب) خصوصيته وتمنحه قارئا متخصصا يواظب على قراءته والتوق إلى الجديد فيه.

وليس كذلك ما نقرأه عند وفاء مليح أو فاتحة مرشيد أو سعاد رغاي أو مليكة نجيب أو مليكة مستظرف أو غيرهن من الساردات المغربيات اللواتي كتبن سردا نسائيا وقُمْنَ بتعرية جسد المرأة. وحين نقرأ ما كتبه الدرس (النقدي) بخصوص السرد النسائي بعامة، وظاهرة العُري المتعلقة به، نجد تفسيرات عدة، منها ما ذهب إلى أن ظاهرة العري التي تمارسها المرأة في كتابتها هي استجابة للكبت الذي ظلت تعاني منه إبان سنوات القمع والاضطهاد التي كان بطلها الرجل. ومنهم من رأى أن الأمر يتعلق بمجرد (نزوة) من نزوات المرأة تأتي به لـ (لفْتِ) الانتباه إلى ما تكتبه. ومن هؤلاء من انتهى، بعد تحللات كثيرة، إلى أن ما تكتبه المرأة متعلقا بالعُرْي هو نوع من الأدب الجنسي البورنوغرافي أو الإيروتيكي.

والغريب في الأمر أن جل الدراسات التي انتهت إلى هذه الأحكام كانت دائما تنطلق من الوقوف عند النموذج السردي الواحد؛ أي أن هذه الأحكام هي نتيجة إطلالة على نموذج سردي واحد عند وفاء مليح أو فاتحة مرشيد أو مليكة مستظرف أو غير هؤلاء من الساردات. بمعنى أن النظرة الكلية التي تنطلق من جملة الكتابة السردية النسائية لم تتوافر بعد لإصدار أحكام كهذه. ومن هنا يأتي بُطلان هذه الآراء التي لا تستند على رؤية شمولية لما تكتبه المرأة، ولم تعالج هذه الظاهرة- ظاهرة العُري- في سياقها العام الذي تكتب من خلاله الأنثى.

إن الناظر في السرد النسائي المغربي ينتهي إلى أن تعرية الجسد إنما جاءت كتيمة من التيمات التي وظفتها المرأة الكاتبة لأجل قضاء مجموعة من المقاصد؛ منها:

أولا: التعبير عن رغبة ظلت مكبوتة لعقود من الزمن. غير أن هذا التعبير لا يتخذ، كما تصوَّرَ ذلك البعضُ، الطابع الاستعراضي المجاني؛ ولكنه التعبير الذي تكتشف من خلاله المرأة جسدها وهو عارٍ لتتعرف حقيقته وصحة أو بُطْلان ما أُلْصِقَ به من تُهَمٍ. والدليل على ما نذهب إليه هنا، حرص المرأة الكاتبة على تعرية جسدها في مختلف المراحل العمرية التي تمر بها الأنثى، بما في ذلك مرحلة الطفولة، ومرحلة المراهقة، ومرحلة الشباب، ومرحلة النضج، ومرحلة الكهولة.

ثانيا: التعبير عن فعل، هو فعل التحدّي حُيال المجتمع والآخر بمعنى الرجل اللذين منعاها وحرَّما عليها تعرية جسدها والاحتفال به؛ في تعريته اليوم نوع من التَّحدّي لجميع أولئك الذين فرضوا وصايتهم، بحق أو بغير حق على المرأة. ولابد هنا من الإشارة إلى أن المرأة لا تعري جسدها بدافع التحدي الذي يكون من ورائه فعل الانتقام، بقدرر ما إنها تعري جسدها لأجل إثبات ذاتها؛ فوجود المرأة مرتبط أساسا بوجود هذا الجسد كما تريد له الكاتبة أن يوجَدَ.

ثالثا: التعبير عن قيمة علاجية، هي حاجة الآخر بمعنى الرجل إلى هذا الجسد العاري؛ إذ فيه يتلمس الرجل شفاءه من مختلف الأمراض والعلل التي يشكو منها. فللجسد هنا قيمة علاجية لحالات مرضية تفشت في المجتمع، ولا طريق إلى علاجها سوى العودة بها إلى هذا الجسد الذي هو في الوقت ذاته الداء والدواء.

رابعا: التعبير عن رؤية مفادها كسر (الطابوهات) التي تقف حجر عثرة أمام تقدُّم المجتمع، ومن بين تلك الطابوهات، وهي كثيرة، الجسد العاري للمرأة الذي يراه الناس على أنه رِجْسٌ وعار ولعنة لابد من تجاوزها، والانتقال بها من الصورة السلبية إلى الصور الإيجابية.

فالمرأة الساردة المغربية لا تكتب أدبا جنسيا أو (بورنوغرافيا) كما ذهب إلى ذلك بعض المتسرِّعين في القراءة والخروج بأحكام، بقدر ما إنها تستخدم جسدها، وهو في وضعية العُرْيِ، لتحدّي الآخر من جهة، وللتعبير عن رغبة/ رغبات ظلَّتْ ممنوعةً قروناً من الزمن. يقول حسن المودن بعد (قراءة) نص (اعترافات رجل وقح) لوفاء مليح؛ يتحدث عن علاقة الكتابة بالجسد في السرد النسائي بعامة، ولدى وفاء مليح من خلال مجموعتها المشار إليها بصفة خاصة: "وعموما، فما يميّز نصوص وفاء مليح أنها تنقل الجسد الأنثوي إلى حيّز القول القصصي، وتقدّمه بطريقة ضد رومانسية، أي كذات للرغبة واللذة، لا كمجرد شيء محكوم عليه أن يظلّ موضوعا للذة الآخرين ومتعتهم. وهي تقول تجارب الجسد في الحياة، وبطريقة شديدة الواقعية. ومن هنا فهي تقدم نظرة جسدانية مادية شديدة التعلق بالجنس، وتنطلق من أن

الجسد والرغبة واللذة من المكونات الجوهرية الطبيعية لهوية الإنسان، ذكرا كان أو أنثى".

وبالرغم من أن حسن المودن لا يستثني الجانب الثاني النفسي الروحي في الحب الذي يظهر في علاقات وفاء مليح مزيجا متناسبا من المادة والروح، إلا أنه غالبا ما يُميلُ كفَّةَ الحب الغريزي المادي الذي يحتل فيه الظهور بمظهر العُري الشهواني مكانة أساسية؛ يقول: "والخلاصة في هذا الموضوع أن نصوص الكاتبة تقول الجسد والحب والرغبة من منظور يحاول أن يخلق تكافؤا بين الرجل والمرأة، ويحاول أن يتموقع في المنزلة بين المنزلتين: بين الجسدي والنفسي، بين المادي والروحي، بين الحسّ والمتعة، بين الواقعي والرومانسي، ويتقدم الحبّ والرغبة والجنس على أنها أفعال وسلوكات طبيعية هي التي تجعل الفرد يشعر بهويته الجسدية كإنسان يتميز بحيوية يتألق معها جمال النفس".

وبعد هذا يخلص إلى وصف أدب هذه الكاتبة وفاء مليح بـ (البورنوغرافية) في مختلف المعاني التي اجتهد في تقديمها؛ وذاك قوله: نعتقد أن نصوص وفاء مليح تقدّم كتابة بورنوغرافية تجمع بين المعنى اللغوي الأصلي والمعنيين المعاصريين السابقي الذكر، فهي تكتب العهارة، وتقدم تشخيصا للجنس، وتربط الجنس بالعنف والقسوة والألم: كتابة العهارة في معناها اللغوي الأصلي، تعني عبارة (بورنوغرافيا) كتابة عاهرة ما. ووفاء مليح كتبت عاهرة في قصتها (وليمة فوق السرير). ويتعلق الأمر بامرأة حولها زوجها إلى عاهرة يضاجعها مديره ورئيسه، فانفصلت عنه رافضة العيش مع زوج عاهر، و"اقتحمت مدينة العشق الآثم، وتوسدت فراش البغاء الوثير"، وأحاطت نفسها، وهي امرأة كاملة الأنوثة عالية الثقافة، "بسياج يمنحها هالة من الوقار وهي العاهرة بمقاييس العهر الارستقراطي". ويدعونا هذا النص إلى ملاحظتين: الأولى أن العهارة ليست من اختيار المرأة، بل إن مصدرها هو الرجل ومؤسساته الاجتماعية التي تأبى إلا أن تحول المرأة إلى جسد نفعي يتداول بين الرجال في إطار تبادل المصالح. والملاحظة الثانية، ولها علاقة بالأولى، تتعلق بالحياة الجنسية للعاهرة، وبحياة جسدها الذي صار مستباحا.

إن ما تقدمه المرأة من مظاهر العري المقترنة باللذة الجنسية، إنما هو شأن من شؤون الذات الأنثوية والذكورية حين يقترن لديها الحب الروحي بالحب الجسدي. وكثيرا ما قدمت وفاء مليح مشاهد من هذا التركيب الطبيعي الذي يلتحم فيه الجسدان: جسد المراة وجسد الرجل في مشهدواحد. ولكن هذا لم يمنع من وجود مواقف أخرى، لدى وفاء مليح وفاتحة مرشيد وغيرهما من الكاتبات، كانت المرأة فيها بائعة للذة الجسدية، وكان الرجل زبونا لهذه اللذة التي اقترنت لدى المرأة بالقيمة العلاجية للحالة المرضية الموجودة حيالها.

القسم الثاني:

بلاغة كتابة الصمت بالجسد الأنثوي المحترق

لم يكن بدعا أن تصرخ المرأة المبدعة المغربية المعاصرة، في الكتابة السردية كما في الشعر، في وجه مجتمعها، مضرمة النار في أوراق الماضي وكل ما يتصل به من ممارسات خلفت مجموعة من الجراح على صدرها العاري الذي اعتاد الاكتواء ولم يعد يكترث بالاحتراق في موقد الرجل الذي يحتاج إلى ما يدفئ جسده المتجمد البارد برودة الصقيع في كثير من بقاع المعمور. فقد دأبت المرأة منذ انطلق يراعها يشق ورق الكتابة على طرح قضية الصمت تيمة من أبرز التيمات التي تميز كتابتها؛ وذلك لأنها عانت من هذا القهر طوال سنوات سطوة الرجال الذين ظل الكلام والصمت حقا من حقوقهم التي يمارسونها كما شاؤوا وفي أي وقت من الأوقات، بعكس المرأة التي لا حق لها في الكلام، وفي مقابل ذلك يجب أن تتخذ الصمت عقيدة مطلقة تؤمن بها.

إن ثنائية الكلام والصمت من أبرز الثنائيات التي ركبتها المرأة المبدعة لطرح مجموعة من قضايا المرأة المغربية في معاناتها مع مجتمعها الرجالي الذي كتم على أنفاسها ومنعها نعمة الكلام التي بمقدورها أن تجعلها مخلوقا ينفِّسُ على نفسه ويعرِبُ عن مكنوناته التي بقيت تتراكم يوما بعد يوم؛ حتى امتلأ الجوف الضيق؛ فانفجر في شكل ما نقرأه اليوم من نصوص إبداعية في شتى سوح التعبير الفني؛ في القصة كما في الرواية والشعر والتشكيل والنحت والمسرح والرقص وغير ذلك من الأشكال الإبداعية التي تظل مرتعا من مراتع التعبير التي مكنت المرأة من ممارسة حريتها.

لقد هدمت المرأة جدار الصمت الذي ظل لسنين عديدة يجثم على أنفاسها ويمنعها من الكلام والتعبير. ولكن لِمَ كان المجتمع حريصا على أن تبقى المرأة صامتة؟ هل لأنها مخلوق لا يُحْسِنُ الكلام؟ أم أن المجتمع يخاف أن تتكلم المرأة إذ إن كلامها رجس؛ لذلك وجب أن تبقى صامتة حتى توفر على المجتمع مجموعة من الأضرار

والويلات التي هو في غنىً عنها؟ أم أنَّ مِنْ وراء هذا المنع أسبابا أخرى لا نعرفها، والمجتمع وحدَهُ هو الذي يعرفها ويفهم عِلَلَها؟

الحق أننا جميعا نعي أسباب هذا المنع من خلال القراءة العاشقة للنصوص الإبداعية سواء السردية منها أم الشعرية. إن الأمر يتصل بالفضيحة. ولكن فضيحة مَنْ؟ هل هي فضيحة المرأة أم ماذا؟ لا يتعلق الأمر بفضيحة للمرأة بقدر ما يتعلق بفضيحة الرجل. ذلك بأن المرأة إذا تكلمت، فإنها ستفضح مجموعة من ممارسات الرجل التي إذا ظهرت وشاعت بين الناس، سيتحول هذا الرجل إلى (وحش)أو (كائن صغير/ قزم) أو إلى (إنسان) أضرَّ بحياة المجتمع وتسبب في فقره وجهله ومجاعته؛ وذلك بسبب قسوته على المرأة ومعاملته الهمجية لها.

انبلاج حديث الصمت من رحم قيدومة السرد
الروائية خناتة بنونة
«01»

ينبني السرد في كتابات خناتة بنونة الروائية من خلال مجموعة من المظاهر التعبيرية التواصلية؛ أهمها: الوصف، والحوار، والاسترجاع، والتأملات الذهنية أو ما يمكن أن ندعوه بمواقف وآراء المؤلفة في الحياة والناس. والناظر في نص (الغد والغضب)، بعد الانتهاء من قراءة صفحاته الواحد والستين بعد المائتين، يجد نفسه قد اقتنع بقراءة رواية، بالرغم من أن مادة الرواية الخام، وهي الحكاية أو القصة، لا وجود لها على الإطلاق في هذا النص؛ طبعا المقصود هنا ما اعتاد القراء تتبع مشاهده كنص حكائي. فأنا أقنعت نفسي؛ أو لنقل استطاعت طريقة السرد الموظفة من طرف خناتة بنونة أن تقنعني بأنني قرأت فعلا قصة؛ والحق أنني قرأت نصا سرديا رائعا، ولم أقرأ قصة أو رواية. كما أن خناتة بنونة، في اعتقادي، لم تكن ترغب أبدا، وهي تسود هذه الصفحات، في كتابة رواية بالمفهوم الذي اعتاده الناس، ولكن كانت لديها رغبة ملحة في التواصل ترجمتها باختيار ذكي ورائع للقنوات التي يمكن أن توصلها إلى هذا الآخر؛ وبالفعل أدركت هدفها وتحقق تواصلها بالقارئ في أبعد نقط عمقه.

ولعمري هذا موضع قوة كبير في كتابات خناتة بنونة، قلما نعثر له على نظير في كتابات الروائيين العرب وغير العرب. والإشكال المطروح هنا هو: إلى أي حد تستطيع أن تقدم رواية متكاملة آسرة دون أن تكون لديك حكاية أو قصة، مكتفيا بالنص السردي وبمقوماته تصنع صنيعها في القارئ. وفي هذا دليل على أن النص السردي في كل كتابة روائية أو قصصية هو فرس الرهان، وليس الحكاية في حد ذاتها. ليس معنى هذا أن خناتة بنونة لم تكن لديها حكاية في (الغد والغضب)، ولكنها

استطاعت، بخبرة المحترف، أن تجعل مشاهد هذه الحكاية وتفاصيلها، كعمل الكواليس، عرضية لا تكاد تظهر؛ بفضل ما استقام لها من أدوات سردية.

لقد دأب الناس على معرفة السرد بأنه ذلك العنصر الوظيفي أو ذلك الإجراء الذي ينساب في كل جنس من الأجناس الفنية من تلقاء ذاته؛ فقد لا يقصد المبدع أو أي إنسان كيفما كان مستواه الثقافي إلى أن يكون ساردا، وبالرغم من ذلك نجده يسرد علينا مجموعة من الأفعال والأحداث، يؤطرها بزمان ومكان، ويتخيل لها مجموعة من الشخصيات التي تقوم بها وهي تتصارع وتتفاعل فيما بينها، بغية الانتقال من حال إلى حال. وهذا دليل على أن السرد موجود في كل اللغات سواء كانت منطوقة أم مكتوبة، كما يوجد- كما ذهب إلى ذلك (Rolland Barthes/ رولان بارت) في مؤلفه (Introduction à l'analyse structurale des récits)[1]- في الصورة الثابتة والصورة المتحركة، وفي لغة الإيماء، وفي الحكاية والخرافة والأسطورة والقصة والرواية، وفي التاريخ والمأساة والملهاة، وفي الزخارف والنحت على الطين أو الحجر، أو أي نوع من المعادن، بالإضافة إلى وجوده الراسخ في الشعر قديما وحديثا.

والسرد عنصر متأصل في الزمان وفي المكان، مارسته جميع المجتمعات القديمة والحديثة على اختلاف أجناسها وتباين ثقافاتها؛ بل إن من أسرار وجود الإنسان على البسيطة أن يكون ساردا حاكيا (Conteur). لهذا أمكن القول إنه يقبع بداخل كل واحد منا سارد عارف بأصول السرد وتقنياته، وبإمكان هذا الكائن السارد القابع بداخل بداخل ذواتنا أن ينطلق في كل حين وعند كل حالة لمزاولة مهمته. والسرد هو اللغة الحكائية التي يقوم عليها كل بناء قصصي، يأخذ في اعتباره ترتيب الشخصيات وأفعالها، والحوار والوصف، والأسلوب غير المباشر، والتحليل النفسي، وتنوع الأمكنة، وتداخل الأزمنة، وتوالي الأحداث وتكرارها، بالإضافة إلى علاقة كل ذلك بشخصية المتلقي الذي ينجز السرد من أجله. فالسرد طريقة وأسلوب في الكتابة الفنية يلجأ

---

[1] - مجلة (آفاق)، عدد: 8-9، سنة 1988، ترجمة حسن بحراوي وبشير القمري وعبد الحميد عقار: (التحليل البنيوي للسرد)، ص. 7-29.

إليه القصاصون والروائيون وكتاب السير والمذكرات، وكذلك الذين يدعون في حقل المسرح. وارتبط السرد منذ وجوده- بعد الملاحم- بالشعر الغنائي الكورالي الذي يمثل جانبا أساسيا من الاحتفالات الدينية تكريما للآلهة.

والسرد/ Narration بعد كل هذا هو طريقة في الحكي والقص المباشر من قبل الكاتب/ السارد، أو من قبل الشخصية في النتاج الفني، وهو يهدف إلى تصوير الظروف التفصيلية للأحداث والأزمات؛ بغية تبيان النماذج التي ينطوي عليها الحكي والكشف عنها. كما أن السرد مسؤول على تنسيق وترتيب المواقف، وهو الذي يعمل على تنظيم الحكاية وبلورتها ضمن قالب مضبوط. ورأى بعضهم في السرد تلك اللغة الروائية التي يقوم عليها بنيان القصة عند القصاصين؛ فهو موجود في الحوار والأسلوب غير المباشر، والوصف، والتحليل النفسي، والتصرف الزمني في أحداث القصة، وتكرار الحدث أو الكلام، ثم اختيار صيغة العمل في القصة، وأخيرا علاقة القصاص بما يكتبه داخل القصة[1].

فالسرد جملة كبيرة، وبالرغم من أن الجمل المؤلفة لكل خطاب تتوافر على مدلولات أصلية شديدة التعقيد في الغالب، فإننا نعثر في السرد على المقولات الأساسية للفعل؛ كالأزمنة، والمظاهر، والصيغ، والضمائر. فليس السرد مجرد وظائف فحسب، يقوم بتأديتها لصالح القصة، ولكنه، حين يجد السارد العارف الذكي، يتحول إلى عنصر يعمل لصالح ذاته؛ بمعنى أنه ينقلب إلى عنصر دال، إذ كل ما أراد الظفر بخطاب الرواية، عليه أن يتأول تقنيات السرد ومكوناته، وليس الحكاية في حد ذاتها. وهذا ما نعثر عليه في نص (الغد والغضب) لخناتة بنونة. ثم إن كل سرد إلا ويتضمن- ولو بنسب مختلفة- أمرين اثنين: عروضا لمجموعة من الأفعال والأحداث التي تشكل السرد بمعناه الخالص، ثم عروضا لمجموعة من الأشياء والشخصيات هي نتاج ما ندعوه اليوم وصفا[2].

---

(1) - قضايا السرد عند نجيب محفوظ: وليد نجار، ص. 6.

(2) - طرائق تحليل السرد الأدبي- ضمن مجلة (آفاق)- العددان: 8-9، 1988 - مقالة: حدود السرد لجيرار جينيت- ترجمة: بنعيسى بوحمالة، ص. 59.

معنى هذا أن لا وجود لسرد خارج الوصف، وهذا ما ألح عليه (فلوبير) حين كتب يقول: "ليس هنالك من وصف منعزل أو مجاني في كتابي، فكل الأوصاف تخدم شخصياتي ولها تأثير على تسلسل الأحداث الروائية قد يكون بعيدا أو مباشرا. "[1]. والنتيجة أن لا وجود لفعل من أفعال الحكي منزه عن الصدى الوصفي، لذا نستطيع القول بأن الوصف أكثر لزوما للنص من السرد؛ ذلك لأنه من السهل علينا أن نصف دون أن نحكي، من أن نحكي دون أن نصف (ربما لأن الأشياء يمكنها أن توجد بدون حركة، على عكس الحركة التي لا تستطيع أن تكون بدون أشياء). فنحن بإمكاننا تصور الوصف مستقلا منعزلا عن السرد، بيد أن السرد غير قادر على تأسيس كيانه بدون وصف؛ فهو تبع له، وبالرغم من ذلك يحوز المكانة الأولى. فليس الوصف سوى خادم لازم للسرد يمكنه من تأسيس كيانه وتنظيم بيته. ويقوم البناء السردي لروايات خناتة بنونة، ومنها (الغد والغضب)، على مجموعة من المقومات الوظيفية:

- مقوم الحكاية.
- مقوم الوصف.
- مقوم الحوار.
- مقوم الاسترجاع.
- مقوم التأملات الذهنية.

ونبدأ بالمقوم الأول؛ مقوم الحكاية، وهي المادة الخام في كل عمل سردي. ونصيب الحكاية في (الغد والغضب) ضئيل جدا؛ فهو أشبه باللحام الذي لا يحتاج منه الصانع الماهر إلا إلى ما يشد بواسطته الحديد أو غيره. وليس معنى هذا أن ليس لخناتة حكاية تحكيها أو أن معينها من المادة التاريخية الحكائية ضيق أو جاف، ولكن لأن الحكاية في حد ذاتها لا تساوي شيئا ولا تعبر بالمقدار الذي يمكن أن تعبر به

---

[1] – المرجع نفسه، مقالة: (مقولات السرد الأدبي لتزفيتان تودوروف– ترجمة: الحسين سبحان وفؤاد صفا، ص. 30.

طريقة السارد في تقديم مشاهد الحكاية. لا أحد يوجد عاجزا عن حكي مجموعة من الأمور والإخبار عنها، غير أن لا أحد يستطيع تقديم تلك الأمور على طريقة مخصوصة ووفق قواعد تصبح هي مدار التعبير ونواة الخطاب الروائي.

ويأتي بعد ذلك المقوم الثاني، وهو مقوم الوصف؛ وهو عنصر يتعلق به الحكي في كتابات خناتة بنونة تعلق الطفل بأمه؛ بمعنى أن لا قدرة للحكي ولا طاقة له في التعبير والدلالة، بمعزل عن الوصف؛ ولهذا دعوناه بالوصف السارد في هذه الدراسة. والوصف في (الغد والغضب)، كما في الكتابات الأخرى لخناتة بنونة، وظيفي، له ما له من التأثير والفاعلية في مجريات الحكي وتفاصيله. ذلك أن الكاتبة لا تصف لأجل ملء الفراغات، وهي إحدى وظائف التي أشار إليها (رولان بارت) في ما دعاه بالوظائف الثانوية (Catalyses)، في مقابل الوظائف الأساسية (Cardinales)، وإنما تصف لتعبر، من خلال هذه التقنية اللازمة للعمل السردي، عن مجموعة من الأمور التي لم تستطع الحكاية، كمادة خام، التعبير عنها. لقد سبقت الإشارة إلى أن خناتة بنونة تغيب نوعا ما جانب الحكي/ القص، لتترك المجال مفتوحا أمام نقنيات السرد للتعبير عما يختلج في الصدر؛ ومن هنا دعونا وصفها بالوصف السارد.

ونخلص بعد هذا إلى مقوم الحوار، وهو من أبرز (أسلحة) خناتة بنونة في (الغد والغضب)، بالرغم من أنها لا تحبذ استعمال هذا الاسم الذي طالما ذمته ورفضته في هذا النص. إنه التقنية الثانية، بعد الوصف، إن لم نقل أنها في كثير من الأحيان تتربع عرش الرواية، التي تستعملها الكاتبة في التعبير والتواصل مع المتلقي. ونحن لا نبالغ إذا قلنا إن (الغد والغضب) نص قام على تقنية الحوار الذي لم يأت لنقل الكلام/ الحديث بين شخصية وأخرى، ولكن ليحكي ويصف ويسترجع ويوجه ما شاء من الخطابات والرسائل الفكرية. فإذا كان الوصف أجنحة البناء السردي لرواية (الغد والغضب)، تعمل الكاتبة من خلالها على توسيع دائرة الحكي وإكسابها ما ترغب فيه من الدلالات، فإن الحوار هو (اليم/ الماء) الذي تسبح فيه جميع تقنيات السرد المعتمدة، بما في ذلك الوصف والاسترجاع والتأملات الذهنية. ويمكن القول بأن

خناتة بنونة لا تستطيع الكتابة خارج تقنية الحوار، ولعلها التفاتة ذكية جدا من كاتبة وعت حجم وأهمية هذه التقنية التي تكسب السارد مساحة شاسعة إضافية من الحرية؛ قصد التعبير عما يجيش في خاطره؛ فهو يعبر بعفوية وبسذاجة وبذكاء وبحدة، وبما شاء من طرق التعبير.

ثم يأتي مقوم الاسترجاع، وهو على مقدار واسع من الأهمية بالنسبة لكل نص سردي، بالرغم من أن مساحته في نص (الغد والغضب) محدودة جدا، إذ نادرا ما احتاجت خناتة بنونة إلى استرجاع أمر أو شيء من تاريخ شخصياتها أو الأحداث التي برزت في روايتها. وحين كانت الكاتبة تلجأ إلى تقنية الاسترجاع، فلاستنباط عبرة أو درس تربطه مباشرة بالتأملات الذهنية، كتقنية من أهم التقنيات التي بني عليها نص (الغد والغضب). ولا يمكن للاسترجاع أن يلهي المؤلفة عن السير العادي للنص وعن عمل السرد، فهي تسترجع بمقدار، ولا تسمح لهذه التقنية بان تحول كتابتها إلى نص تاريخي، كما هو الحال في مجموعة من النصوص السردية. ومعنى هذا أن خناتة بنونة تستفيد من تقنيات السرد بالمقدار الذي يؤمن تواصلها بالقارئ؛ ولعله الهدف الذي كانت دوما تصبو إليه في جميع كتاباتها.

ثم مقوم التأملات الذهنية، ولعله المقوم الهدف في كتابات خناتة بنونة، خاصة (الغد والغضب). ويتخذ هذا المقوم صورة التعبير المباشر، لكنه التعبير الذي استطاعت الكاتبة أن تنسجه على منوال القص. فهي لا تظهر على أنها واعظ أو مرشد يقدم النصائح ويضرب الأمثال ويوجه المتلقي، بقدر ما إنها تكتفي بتقديم مجموعة من الومضات التأملية التي لا يمكن للإنسان الاستغناء عنها، سواء كان من ذلك الزمان أم من هذا الزمان الذي نعيشه أم من الزمن الذي سيأتي. وهنا أيضا مكمن آخر من مكامن قوة الكتابة السردية في (الغد والغضب). ويلاحظ أن خناتة بنونة شديدة الاهتمام بهذا المقوم، وهي توجه جميع عناصر وأدوات السرد لخدمته، كما سنرى بعد قليل.

1)- ثنائية الفعل والحدث في (الغد والغضب):

سبقت الإشارة إلى أن خناتة بنونة تكتب نصا سرديا، أكثر مما تحكي قصة أو رواية؛ بمعنى أن جانب الأحداث والأفعال في عملها السردي قليل بالمقارنة مع من عرفوا بالكتابة في هذا الفن الأدبي الرائع: الرواية، حيث نجد لديهم ازدحاما في الأحداث وكثرة في الأفعال. والمعروف أن السرد يقوم، فيما يقوم عليه، على أحداث وأفعال؛ فمثال الحدث قولنا: (سقطت العمارة الموجودة بالقرب من السوق)، ومثال الفعل قولنا: (يخرج بشير كل صباح نحو النهر؛ لاصطياد السمك). غير أننا نجد بين الحدث والفعل، ما يمكن أن ندعوه بالفعل الحدث؛ ومثاله: (نام المختار قبل احتراق مخازن القمح في الضيعة)؛ إذ امتزج فعل النوم بحدث احتراق مخازن القمح في الضيعة. والملاحظ أن الزمن حاضر للفصل بين الحدث والفعل، على الأقل على مستوى الترتيب؛ إذ سبق فعل النوم حدث نشوب النار.

والفرق بين الفعل والحدث، في أي عمل سردي، أن الحدث عام، بينما يمتاز الفعل بالخصوص والتقييد؛ إذ يمكن للحدث الواحد أن تتعلق به (قبل أو أثناء أو بعد) مجموعة من الأفعال، وقد يحتوي الحدث الفعل، كما يمكن للفعل أن يكون والحدث شيئا واحدا؛ كأن نقول: (قتل اللص صاحب البيت)؛ فنحن هنا إزاء فعل القتل وهو حادث، كما أننا إزاء فعل السرقة الذي دل عليه الاسم (اللص) وهو أيضا حادث. كل هذا يعني أن المسافة بين الفعل والحدث قصيرة جدا؛ بل وتكاد تنعدم في بعض الوضعيات. ثم إن من خصوصيات الفعل، وهي ميزة له على الحدث، انه تصرف واع تقوم به الشخصية، ومادام الأمر كذلك فالأفعال تمثل جزءا من موقف السارد، بعكس الأحداث التي قد تقع بفعل فاعل، وقد تكون اعتباطية أو طبيعية لم يكن للشخصية الروائية فيها يد. وهنا يزن القارئ ذكاء السارد في تفضيل هذا الاستعمال أو ذاك.

وتقوم كتابات خناتة بنونة السردية في (الغد والغضب) على مجموعة من الأفعال والأحداث. ذلك أن خناتة بنونة تكتب، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، من

خلال تقنيات السرد، وليس من خلال تكثيف مجموعة من الأحداث والأفعال، من شانها أن تغرق المتلقي وتشتت فهمه. وبالرغم من قلة هذه وتلك، فإن تركيز خناتة بنونة يكون على الأفعال في مقابل الأحداث. ولذلك دلالته: فالفعل تصرف واع لا يمكن أن يصدر إلا من شخصية من شخصيات الرواية، ومادام الأمر كذلك، فالأفعال تشكل جزءا من مواقف السارد وتأملاته الذهنية وخطاباته إلى المتلقي. فهو لا يسمح لشخوصه بأن تأتي أفعالا لا يوافق عليها أو لا تنسجم وتطلعاته.

وهذا ما نقرأه في (الغد والغضب). أما الأحداث، فقد تقع بفعل فاعل، وقد تكون اعتباطية أو طبيعية، لا دخل للإنسان في وقوعها. ومن هنا قلما يعبر الحدث عن موقف للسارد، بعكس الفعل الذي هو جزء من حياته وحياة شخوصه وفكرهم وتوجهاتهم. وهذه خصوصية أخرى من خصوصيات الكتابة السردية لدى خناتة بنونة، كما أنها تنم عن (احترافية) وذكاء في اختيار قنوات التواصل الناجعة مع المتلقي.

ليس من السهل إذن قراءة خناتة بنونة، فهي لا تسلم مكنوناتها بسهولة، من خلال سرد مجموعة من الأحداث والأفعال والأوصاف المجانية، ولكن لابد من أن يكون المتلقي عارفا بقواعد صنعة السرد، وما يمكن أن تعبر عن تنظيماته من دلالات، سواء مست تلك التنظيمات الوصف أم الحوار أم الأفعال أم الأحداث أم غير ذلك.

وهنا نأتي إلى جانب آخر من جوانب الكتابة السردية لدى خناتة بنونة، وهي تلك المواجهة التقليدية، في كل عمل فني، بين النص والخطاب أو الشكل والمضمون. والفرق بين النص والخطاب فيما يدعى (المروي)، أن الأول متوالية من الأحداث المروية، بما تتضمنه من ارتجاعات واستباقات وحذف؛ واصطلح الشكلانيون الروس على هذا المستوى بـ (المبنى). ويكمن الثاني في الاحتمال المنطقي لنظام الأحداث؛ واصطلحوا عليه بـ(المتن). ويحيل المبنى على الانتظام الخطابي للأحداث في سياق البنية

السردية، أما المتن فيحيل على المادة الخام التي تشكل جوهر الأحداث، في سياقها التاريخي.

واتسع مجال البحث في المبنى والمتن بوصفهما وجهي المروي المتلازمين، إذ من الدارسين من ميز بين (القصة) وهي سلسلة الأحداث، وما تنطوي عليه من أفعال ووقائع وشخصيات محكومة بزمان ومكان، و(الخطاب)، وهو التعبير عن تلك الأحداث، وخلص إلى القول بأن القصة هي محتوى التعبير السردي، أما الخطاب فهو شكل ذلك التعبير. والفرق بين المحتوى وكيفية التعبير عنه، أن الأول يحيل على المتن، فيما يحيل الثاني على المبنى.

واحتفال خناتة بنونة بالخطاب أكثر من احتفالها بالنص، كبهرجة وتنميق واختيارات وتنظيمات، ليس معناه أنها تهمل هذا الأخير؛ ولكن كتابتها من الصنف الذي يراهن على الخطاب، في مقابل جماليات التعبير النصي. وهل النص في الكتابات السردية وغيرها من الفنون الأدبية سوى مركب ناقل لرؤى المؤلف ومواقفه اتجاه الحياة والمجتمع؟ والخطاب في كتابات خناتة بنونة هو مجموع الأفكار والرؤى والمواقف التي آمنت المؤلفة بنجاعتها ومصداقيتها، وتتوق إلى إبلاغها المتلقي.

ومما لا يحتاج إلى نظر في روايات خناتة بنونة أن خطابها يكتسي في الغالب الصبغة المباشرة التي تتخذ من تقنية الحوار (الداخلي والمزدوج) جسرا للوصول إلى الآخر. ومن الأساليب التي تعد تقنية في مجال السرد، وتستخدمها المؤلفة استخداما واعيا ذكيا في تعزيز إيصال خطابها إلى الآخر: (الخطابية) ذات البعد الجمالي التأثيري الإقناعي. ووجدت الروائية ناجحة في هذا المسعى متفوقة في ترتيب وشد خيوطه؛ وذلك بحكم الاحترافية التي تتمتع بها، وبفضل الحس المرهف والذكاء المتميز الذي يجعلها تقعد مقعد المتلقي قبل أن توجه إليه رسالتها.

2- موقعيات الوصف السارد:

سبقت الإشارة إلى أن الوصف في كتابات خناتة بنونة الروائية، وبالذات في (الغد والغضب)، وظيفي؛ ويندر أن نجد في روايتها وصفا مالئا للفراغات. لهذا فضلنا

أن ندعوه بالوصف السارد؛ أي الوصف الذي يعين المؤلف في إتقان نسيج عمله السردي تنظيما وترتيبا. فقد استطاعت خناتة بنونة أن تحول مقاطع الوصف (الرشيدة) في (الغد والغضب) إلى معينات تنتج الدلالة وتوزعها على باقي مشاهد العمل الحكائي. والملاحظ أن المؤلفة لا تسهب في الوصف كما يفعل كثير من الروائيين، ولا تكثر منه؛ فهي لا تهتم بوصف شخصيات (الغد والغضب) إلا بما كان في خدمة التنظيم العام للحكي من جهة، وإغناء التوجه الفكري/ الذهني الذي يكاد يكون السمة المميزة لنص (الغد والغضب).

أضف إلى ذلك أن خناتة بنونة تملك زمام أمر شخصياتها، بالرغم من أن طريقتها في السرد توهم القارئ بأنها من النوع الذي ينظر إلى شخصياته من أمام. وليس الأمر كذلك، إذ أنها تمنح شخصياتها فرصة التعبير عن نفسها بنفسها؛ ليس لأنها لا تعرفها، ولكن لأنها تترك لها المبادرة التي تأتي بالوصف في المحل الذي يكون فيه ذلك الوصف ساردا، وليس فقد مبرزا لجانب من جوانب الشخصية.

إن الذي يقرأ (الغد والغضب) لخناتة بنونة، وهو عمل نموذج لكتاباتها السردية الأخرى، يجد نفسه أمام توظيفات جديدة لتقنيات السرد لا أدري إن كانت المؤلفة نفسها واعية بها، زمن كتابة النص، أم غير واعية. وهذا يدل على شيء هام جدا في تجربة أي مبدع، هو شدة التحامه وإخلاصه لذلك الذي كتبه. فخناتة بنونة لم تكتب لأجل أن تدعى روائية، ولكنها كتبت لأجل أن يصل رأيها إلى الآخرين؛ تلك هي الرائحة التي تنبعث من كل سطر من سطور هذه الرواية. وبالرغم من أن كثيرين يكتبون أيضا لأجل الغرض نفسه، إلا أن محن التجربة ومضايق الاحتراق تختلف من مبدع إلى آخر. ومن هنا فإن تجربة الكتابة لدى هذه المؤلفة تستحق إعادة القراءة والنظر؛ فهي قمينة باستنباط مجموعة من قواعد السرد وتقنياته، لا عهد للدارسين بها.

ويمكن توزيع تقنية الوصف السارد في رواية (الغد والغضب) ضمن موقعيات ثلاث، هي:

- بعد الانتهاء من استرجاع حكي.
- أثناء الوقوف عند حدث أو فعل من أفعال الشخصيات.

- قبل أو بعد تأمل ذهني، أو نقد، أو البوح برأي بخصوص قضية ما.

وبني نص (الغد والغضب) على هذه الأمور الثلاثة التي تتغير موقعياتها، تبعا لحاجة الساردة أو تحت وطأة رغبة من رغبات الشخصيات أو حدث أو فعل من الأفعال التي تقوم بها. فالنص بمجمله عبارة عن: أحداث وأفعال تقوم بها الشخصيات؛ وهي قليلة، ثم استرجاع لمجموعة من الأحداث والأفعال؛ وهي التقنية القليلة الورود في (الغد والغضب)؛ الشيء الذي يبعده عن الوقوع في التسجيلية، ثم التأملات الذهنية والرؤى الفكرية التي تكاد تسيطر على مجموع صفحات الرواية؛ الشيء الذي يجعلنا، في حقيقة الأمر، إزاء نص ذهني من المستوى الرفيع.

وإذا قصدنا ترتيب وتنظيم هذه الموقعيات وفق ما جاءت به الساردة في (الغد والغضب)، وجدنا أن التأملات الذهنية هي القفل الذي تغلق به خناتة بنونة مقاطعها الحكائية؛ فهو بمثابة التتويج الذي تنتشي لاستحقاقه بعد جهد جهيد بذلته في تنظيم الأحداث وتقديم أفعال الشخصيات ووصف ما يستحق الوصف، وإسناد الحوار إلى هذا وذاك؛ لينتهي العمل كله بين يدي التأمل الذهني. أما مفتاح المقطع الحكائي لدى المؤلفة، فينطلق من حدث أو فعل، تعرضه عرضا بسيطا ودون إسهاب في تكاليف إيصاله إلى القارئ. وقد تعمل أثناء عرض ذلك الحدث على استرجاع موقف أو سلوك أو حكي أو تذكر من شأنه أن يغني الحدث الرئيس أو يعمق التعريف بشخصية من شخصياته، لتغلق المشهد بتأمل أو نقد أو بوح.

واللافت للانتباه أن خناتة بنونة لا تترك حدثا أو فعلا يمر دون أن تستخلص منه توجيها للقارئ؛ وهذا مكمن من مكامن القوة في كتابات خناتة بنونة؛ خاصة (الغد والغضب). ومن هنا استطاعت أن تحكي دون حاجة إلى حكي، ودون ارتباط بوقائع وأحداث معينة إلا في القليل النادر، بالرغم من أن النص في ذاكرتها، كمادة خام، مرتبط بمجموعة من الوقائع والأحداث الحقيقية التي نعثر فيها على صورة الكاتبة طفلة وتلميذة وطالبة استطاعت أن تكسر مجموعة من الحواجز، وأن تنتصر على جميع الذين وقفوا ضدها على خط المواجهة.

ولعل هذا ما يحملني على القول بأن نص (الغد والغضب) من النصوص الخالدة، التي استطاعت التملص من سجن الزمن التاريخي، فسما بها ذلك إلى مرتبة الرواية التي تصلح لكل زمان ولكل مكان حيث يعيش أي شعب؛ مادامت ترتبط بقضية الإنسان في بحثه الحثيث عن الذات وحقيقة الذات، وما الصالح والطالح في كل ذات من الذوات. لقد استطاعت خناتة بنونة في (الغد والغضب) أن تطرح مجموعة من الأسئلة الكبرى التي لم يكن أحد يستطيع طرحها، مدركة تمام الإدراك أن العبرة في كل عمل فني إنما تكون بطرح الأسئلة التي على المتلقي أن يجد الجواب المناسب لها. والساردة حاضرة لتساعد قارئها، عن طريق التأملات الذهنية، على تلمس هذه الأجوبة أو رفضها؛ على الأقل هي تقدم له تحليلا للموقف السؤال، وتترك بين يديه قرار الحسم بعد إنجاز العملية على الورق.

ومن أبرز ما ينعش حركة الوصف السارد في (الغد والغضب) نوع من الواقعية التي لا تبوح بالتفاصيل، بقدر ما تصنع إطارا تتحرك فيه مجموعة من الرؤى والأوصاف الملون بشتى ألوان الخيال الجميل الذي لا تسمح له المؤلفة أبدا بالتحليق بعيدا عنها أو عن شخصياتها. وقد غلب الزمن الحاضر، كزمن للأحداث والحكي في مقابل زمن الحكاية، على مشاهد السرد وتمفصلاته- وما أكثرها في نص (الغد والغضب)- إذ قلما نعثر على فعل في الزمن الماضي، وحين يوجد فهو في أكثر الأحوال متعلق بالاسترجاع الذي يعتبر، إلى جانب كل من الاستباق والحذف، من تقنيات العمل السردي.

ويبقى الزمن الحاضر سيدا داخل النص، من بدايته إلى نهايته، يحضنه ضمير المتكلم الذي تجسده شخصية (هدى/ الساردة) التي تشد جميع خيوط الحكي، لا تتنازل عنه إلا وسط واحد ومن حواراتها الكثيرة، لصالح (سلمى) أو (هند) أو (محسن) أو (الأب). وحتى حين تفعل ذلك مثلا مع (سلمى) أو (هند)، إبان مرحلة اكتشاف الذات الضائعة بسبب عدم استقرار الذوات الأخرى المحيطة بها، فهي في صلب ذاتها، مادامت كل من هاتين الشخصيتين افتقار من افتقارات (هدى) التي

تتوق إلى حيازة الاكتمال في يوم من الأيام. وللأسماء المختارة دلالات قاطعة تنم عن حسن اختيار وذكاء واع في صنع العمل الروائي الذي تكتبه خناتة بنونة.

ويساعد زمن الحضور، فعلا وصفة، على تكريس مسار الوصف السارد، ومد شبكة خيوطه في النص، بحيث يجد المرء نفسه يقرأ رواية يتناغم فيها كل شيء: الحكاية بأحداثها وأفعال شخصياتها، والأمكنة بتنوعها البسيط الذي يجنح نحو الاقتصاد في كل شيء، والأزمنة التي لا تخرج عن حدود الواقع؛ واقع الأحداث الذي يملي سرد السارد تواريخه. الكل منثور في النص بريشة رسامة بارعة، مقتصدة في ألوانها، ذكية في التعامل مع الأشكال والأحجام والمجسمات المعروفة لدى القارئ. إنها تشتغل بالأبيض والأسود أكثر من جنوحها إلى فتنة الألوان الصاخبة التي قد تخلط الأوراق بين يدي القارئ وتضلله عن مقاصد الكاتبة. ومن هنا أمكن القول بأن قارئ (الغد والغضب) يجد نفسه إزاء لوحة عينت معالمها الداخلية بالأبيض والأسود، فاحتوت كل لمسات الجمال، وكل معاني الصدق، وكل عناصر الوضوح والإفهام.

ومما يجعل الوصف ساردا في (الغد والغضب) قلة اهتمام الساردة بوصف أي شخصية من الشخصيات التي تقدمها؛ فالذي يصف الشخصية هو الفعل الذي تقوم به والسلوك أو التصرف الصادر عنها. والفعل أو السلوك أو التصرف جزء من السرد؛ لهذا تحرص المؤلفة على أن تجعله مندمجا مع الوصف؛ فيصبح السلوك وصفا دالا على (البورتريه) بدلا من الوصف التقليدي المعتاد الذي يقدم الشخصية في أبعادها الجسمانية. وكل هذا تؤديه خناتة بنونة في نوع من (الاقتصاد) البديع الذي لا ندعوه (حذفا) باصطلاح السرديين، وإنما نسميه اقتصادا بمفهوم اللسانيين، الذين يعبرون عن المفهوم بأقل ما يمكن من العبارة. ولعل هذه واحدة من التقنيات التي قلما انتبه إليها محترفو السرد، فجاءت في كتابة خناتة بنونة مركزة بشكل لافت للنظر.

لقد استطاعت خناتة بنونة، بفضل ما اجتمع لديها من معينات السرد وطرائقه وأدواته، وبفضل العنصر الحكائي الخام المضمن في تجربتها الخاصة، وبفضل ما جمعته من شخوص أقرب ما تكون من الحقيقة المستعادة، أن تسحق جسدها وأن تحرقه في

سبيل بلوغ حقيقة الذات؛ الذات الأخرى التي تتوق إلى تحقيقها، بعيدا عن التشوهات التي وقفت عليها في مجموعة من الذوات المحيطة بها. وكان التحول المستمر، على مسار القصة، الحيز الزمني اللائق الذي استطاعت فيه المؤلفة تحقيق مجموعة من التحولات، كانت في الغالب تتأرجح بين السالب والموجب؛ إلا أن المحطات السالبة في تجربتها تؤول إلى شحنة إيجابية تمكنها من بلوغ المحطة الإيجابية التي تتوق إلى بلوغها.

إن (هدى) المتعددة استطاعت بالفعل أن تطرح مجموعة من أسئلة الذات وتحولاتها، ورفضها وقبولها، وانكسارها وتفوقها، وحزنها وفرحها، وقلقها الذي لم ينقض؛ ولا أظنه قد بلغ نهايته في الوقت الراهن. لقد كانت خناتة بنونة وما تزال روائية كبيرة، وساردة محترفة، استطاعت أن تحرز بكتاباتها درجة الخلود التي قلما بلغها سارد متعلق بالأحداث. إنها الساردة التي تحكي دونما حاجتها إلى حكاية؛ وهل يقدر أحد أن يحكي دون حكاية؟!!

في مسيرة الكتابة النسائية وتحولات الصمت:
«قلاع الصمت» للكاتبة حليمة زين العابدين
«02»

استطاعت الرواية المغربية، بفضل ما اجتمع لديها من تقنيات وتجارب وأسماء، أن تخوض في مجموعة من الموضوعات والقضايا، وأن تعيد النظر، بالاستعراض والتحليل والنقد، في مجموعة أخرى من الفترات التاريخية، ابتداء من الحقبة الاستعمارية إلى فترة ما بعد الاستقلال. وكانت قضية الإنسان المغربي، في جميع أبعاده الثقافية والحضارية والدينية والوطنية والاجتماعية، المحور الذي دارت حوله مجموع الكتابات السردية. إنه الإنسان المغربي الذي تتحول همومه وتتلون كلما تغيرت الفترة الزمنية التي تحتضنه. فهو الإنسان المقاوم للاستعمار الذي اغتصب حريته وسرق منه خيرات بلاده. ثم هو الإنسان الرافض لممارسات كل أولئك الذين استغلوا، أبشع استغلال، فترة الاستقلال؛ ليحققوا لصالحهم وصالح ذويهم الامتيازات والمصالح، حارمين بذلك الإنسان المغربي، في بعده الوطني، لذة الاستمتاع الفكري والمادي بما كافح لأجله واسترخص الغالي والنفيس في سبيل عيش يوم من أيامه.

وارتبطت الرواية المغربية بقضايا أخرى وطيدة الصلة بموضوع الإنسان المغربي؛ كالفقر والجهل والمرأة؛ وكلها جاءت مرتبطة بالظروف التاريخية التي كان الإنسان المغربي، في كل مرة، يمر منها. لقد ظل الإنسان المغربي، على لسان سارديه وفي عمق فكرهم، يبحث عن الذات التي تكتمل فيها صورته إنسانا حرا، منتصرا على قوى الظلم والجهل والفقر والتمييز بين الرجل والمرأة، مستطلعا الغد الذي يكون فيه الجميع

على قم المساواة أمام كائن عظيم جدا اسمه الوطن؛ بكب ما ينطوي عليه هذا الوطن من مقدسات.

ولعل المراحل المتباينة التي كتبت فيها مجموعة من النصوص الروائية، هي التي جعلت كل نص يعكس مجموعة من الأطروحات والخصوصيات قي توجد في غيره، وقد تختص به لوحده لا تفارقه. وميزة النص الروائي المغربي، سواء الذي كتب في مراحل متقدمة- مرحلة التأسيس- أو المراحل المتأخرة- وهي بدورها مراحل تأسيس أطروحات جديدة على مستوى الأساليب وطرق المعالجة والنظر؛ للتواصل مع المتلقي في أحسن الظروف- أنه نص يمتاز بالتعدد على مستوى القضايا المطروحة، في حين يظل الموضوع واحدا فريدا: ذات الإنسان المغربي في مختلف أبعادها. فلم يكتف النص الروائي المغربي بالتعلق بالقضية الواحدة، وإنما طرح ساردوه مجموعة من القضايا، محورها معاناة الإنسان المغربي- والعربي بصفة عامة- الذي لم يستطع بعد أن يجد موضعا لذاته الحرة الشريفة الأبية وسط ساحة ازدحمت من حوله بذوات غريبة، لا عهد له بأخلاقها ولا طرق تعاملها ولا أسلوبها المراوغ في حب الوطن وأبنائه الذي باعوا الغالي والرخيص من أجله.

والذي يميز (قلاع الصمت) للروائية حليمة زين العابدين أنها الرواية التي استطاعت، بفضل اتساع صدر مؤلفتها بالرغم من ضيقه لما يحمله ويتحمله، وصبرها ذي النفس الطويل، وذكائها في الحرص المميز على تنظيم وترتيب مرويها فكرا وأداة وأسلوبا، أنها الرواية التي طرحت، باتساع كبير، موضوع الإنسان المغربي في صراع مع ذاته وذوات أخرى تريد أن تطمس معالم شخصيته التي فيها يتجسد الوطن الحقيقي، الذي لا معنى لأي ذات خارجه. وفي ضوء هذا المحور الولود، طرحت المؤلفة مجموعة من القضايا، القديمة والجديدة، بدءا بالقضية الاستعمار، وقضية المرأة، والتعليم، والجهل، والفقر، والمحسوبية، والاستغلال، والفساد الذي يطال جميع الذوات التي لم ترضع حليب الوطن، ولم تتمسك يوما بثديه.

وزادت (قلاع الصمت) على كل هذا قضية الحب التي، بالرغم من تواجدها الدائم في كثير من النصوص الروائية المغربية، إلا أنها هنا طرحت بشكل بديع يكاد يكون بكرا؛ سواء تعلق الأمر بالعمق أم بطريقة الطرح. لقد استطاعت الساردة أن تجعل من قضية الحب (لحاما) تربط بواسطته بين كل القضايا التي وقفت عندها. ثم إن الحب لديها ألوان وأشكال متكاملة متناغمة، بدءا بالحب الطفولي، وحب الأم، وحب الأسرة، وحب الله، وحب الوطن، وحب القضية والمبدأ، وحب العلم، وحب الإنسان في صفاء سريرته ونقاء فكره وعلو همته، بغض النظر عن عقيدته أو جنسيته. ويبقى الغائب الكبير من بين جميع أنواع الحب هذه حب الزوج أو الحبيب. فقد أجلت (نعيمة) حب الحبيب، لتبوح به الساردة في الصفحات الأخيرة من الرواية؛ إذ لم يكن لـ (نعيمة) الوقت للتفكير في مثل هذا الحب؛ فهي مرهونة بالحسم في مجموعة من القضايا التي من شأنها أن تعكر صفو هذا الحب. ثم إنها لم تكن أبدا على استعداد لمعانقة هذا الري، في الوقت الذي تخوض فيه خيولها معارك ضارية ضد مجموعة لا متناهية من (قلاع الصمت).

أما الزوج، فهي لم عرفته قهرا، واعتنقته جبرا لا اختيارا؛ لهذا لم يكن له في قلبها، المأخوذ بأمور أخرى أهم، مكان. بل إنه كان سببا في مجموعة من الخطايا التي استطاعت (نعيمة) أن تخرج منها منتصرة؛ لأنها، بعد الاحتراق الذي عاشته منذ خرجت قطعة لحم صغيرة من بطن أمها وواصلته عبر احتراقات أخرى متوالية، استطاعت أن تحقق ذاتها؛ ذاتها التي استعادت من بعيد نقية جميلة مفعمة بمعاني الحب والإخلاص. فلا يهم أن يحترق الجسد إذا كان سيخلف وسط رماده ذاتا عفيفة الفكر، تعرف نفسها وتحمل شهادة ميلاد جديدة كتبت معلوماتها الذاكرة.

وزادت (قلاع الصمت) قضية أخرى قلما اهتم بها الساردون، بالأسلوب نفسه الذي جاءت به حليمة زين العابدين، وهي التسامح الديني الذي عُرِفَ المغرب حصنا له منذ أقدم العهود. فـ (غيثة) و(يعقوب) اليهودي أنهما من أقرب الناس إلى قلب (نعيمة) و(السي مروان) الذي يمثل في الوقت نفسه الجانبين الديني والمعرفي.

فهو لا يتأخر عن السؤال عن (يعقوب) حين مرض. وكذلك الشأن بالنسبة لأب نعيمة الذي يعمل بنصائح وتوسلات جاريه اليهوديين، ويتألم (السي مروان) لكل مصاب يصيب هذه الأسرة التي ستورث نعيمة (دارها)، في الوقت الذي كان (جبريل) عليه الصلاة والسلام يوصي رسول الله ﷺ بالجار، حتى قال الرسول الكريم: (مازال جبريل يوصيني بالجار حتى ظننت أنه سيورثه). غير ان الذي ورث الآخر في (قلاع الصمت) هو الجار اليهودي.

ليس المقصود من كل هذا أن نكتب عرضا لأهم القضايا التي طرحتها (قلاع الصمت)، قلاع استطاعت الساردة أن تفتح مجموعة منها وترفع فوقها أعلامها، ولكنني أردت أن أنطلق من هذه الميزة التي حازتها الرواية، وقلما اجتمعت في غيره من الأعمال السردية. لقد عملت الروائية على خلق شبكة معقدة من العلاقات، تشد بواسطتها قضايا الرواية الكثيرة والمتنوعة، وموضوعَها الكبير: تحقيق الذات والانتصار على مختلف مظاهر الصمت التي شيد لها البعض، في هذا الوطن، قلاعا منيعة في الظاهر هشة خربة من الداخل. وحتى في المشاهد الأخيرة من الرواية (الفصل الثالث)، حيث يظن القارئ أن (نعيمة) انكسرت واستسلمت للمصير المحتوم، وغيرت، كباقي الناس، جلدتها، نجد أن ما آلت إليه (نعيمة) ما هو إلا مظهر من مظاهر قوة الإنسان، الذي يحمل بين ضلوعه قضية من القضايا، على استخدام النموذج وصورته الثانية؛ هذه الصورة التي ستتوج جميع الانتصارات وترقص رقصاتها على على شرف لا يستحق أن يعيش في جلباب القدسية الكاذبة.

لقد شيدت الكاتبة بناء روايتها السردي المتنوع على مجموعة من المقومات، أهمها أربعة، هي: مقوم الحكاية بما يحيل عليه من شخصيات وأحداث وأفعال وزمان ومكان، ومقوم الاسترجاع، ومقوم الوصف، ومقوم الحوار. وتحرص المؤلفة على أن تكون (سيدة) الحكي في الأول والآخر؛ فهي التي تمسك بخيوطه، ولكن لا بأس إن هي تركت زمام هذا الأمر بين يدي (نعيمة) التي تعرفها حق المعرفة، ولا تشك لحظة واحدة في أنها ستسير بالحكي إلى المقاصد نفسها التي سطرتها حليمة زين العابدين.

فهي صوتها المدوي الصادع حين يستولي سلطان الصمت على كيان الساردة، فلا تستطيع له تكسيرا.

1)- وعي الكتابة ووعي السرد:

لا يشك أحد في أن أي تقعيد يمس الفنون الأدبية أو غير الأدبية، إنما ينطلق في الأساس من الممارسة الإبداعية التي يشيد صرحها الفنان المبدع. الشيء الذي يجعل الشاعرَ يعمل بقواعد الشعر، وإن لم يعلم بها وقد يكون عالما بها، والساردَ مدركا لقواعد السرد. هذا ما قد يتبادر إلى الذهن، حين نعلم أن جميع ما استنبط من قوانين علم السرديات إنما كانت انطلاقته من استقراء النصوص الروائية والحكائية والقصصية الفصيحة وغير الفصيحة. بمعنى أن السارد، كلَّ سارد، يؤسس في سرده جملة من القوانين والإجراءات، قد لا يكون هو نفسه واعيا بها، فيأتي الناقد/ القارئ ليظهرها أساسا في البناء السردي الذي سارت عليه الرواية.

فنحن حين نقرأ نصا روائيا، فإننا نعول أكثر ما نعول على الجانب السردي في ذلك النص، وليس على الحكاية التي مهما بلغت من الغنى والتنوع، تبقى مجرد مادة خام في حاجة ماسة إلى العقل الماهر/ السارد، الذي يقدمها بين يدي القارئ في صورة تنفث السحر وتحمل المتلقي على البحث عن الدلالات والخطابات بين ثنايا هذا الإجراء أو ذاك، وليس فيما يُحكى أو يقال. من هنا وجدنا أن الذين يكتفون بكتابة أو قراءة نص حكائي؛ أي يقوم على الحكاية، هم أبعد ما يكونون عن الحكي في مستوياته العالية، من الذين يكتبون أو يقرؤون نصا سرديا؛ يفتقون دلالاته وينتقلون بها من حال إلى حال، عبر ما يوفرونه لذلك النص من قواعد وأدوات وإجراءات.

إننا نفرق في الكتابة السردية بين نص يروي حكاية رواية فطرية، ونص يسرد حكاية بطريقة عالمة؛ سواء شَعُرَ السارد بذلك أم لم يشعُر. و(قلاع الصمت) من هذه العينة من النصوص السردية التي وفرت لمحكيها ما يلزم من الأدوات والإجراءات؛ إلى درجة يتحول فيها القارئ إلى مشارك للكاتب في محكيه. فهي لا تكتفي بتقديم

دلالاتها ورسائلها من خلال ما ترويه من أحداث وأفعال ومواقف فحسب، بل وأيضا من خلال طرائق السرد المتنوعة التي وفرتها الساردة وتفوقت في تنظيم مكوناتها.

والحكاية مخزون متمركز في ذاكرة السارد، يتصرف فيه بالمقدار الذي يسمح له بإطالة عمر الرواية أو القصة، والإبقاء على خيط التواصل الذي يربطه بالمتلقي وبنفسه قبل ذلك. فكل حكاية هي أولا وقبل كل شيء جزء من حياة السارد، سواء عاش كل تفاصيلها أو بعضَها؛ إذ ليست هنالك حكاية تقع خارج حدود السارد، ذاتا أو تجربة أو إحساسا مشاركا. إن المرآة التي تنعكس عليها صورتنا بكل تجلياتها جزء من حياتنا؛ بدليل أنها لم تُصنَعْ إلا لنرى أنفسَنا فيها.

2)- ثنائية الفعل والحدث:

يتميز الفعل عن الحدث من خلال مجموعة من الأمور، أهمها: أن الفعل خصوصية من أبرز خصوصيات الشخصية الروائية/ التي تعبر كيانا ووعيا داخل النص السردي. فلا يمكن للشخصية أن تأتي أفعالا لا تعيها، وبالتالي، فالوعي بهذه الأفعال هو في حقيقة الأمر تجل من تجليات وعي السارد الذي يجد في ما تأتيه شخصياته من أفعال وتصرفات مرتعا خصبا ومساحة حرة شاسعة؛ لعرض مواقفه، وبث القارئ خلجات صدره، وتزويده بما يرغب من الرسائل التي ما جاء النص الروائي إلا ليكون معبرا إليها.

ويعمل الفعل، انطلاقا مما هو مشحون به من وعي، من جهة ثانية على تطوير حال الشخصية، ونقلها من وعي إلى وعي آخر جديد؛ فهو الفاعل الأساسي في نمو العمل الروائي وانتقال أحداثه وشخوصه وأزمنته وأمكنته من وضع إلى وضع آخر. الفعل بهذه المميزات هو المسؤول على تجديد صورة الرواية وانتقال أحداثها ومشاهدها من السلب إلى الإيجاب، ومن الإيجاب إلى السلب.

أما الحدث، فقد يكون من صنع الشخصية، وهو قليل، ويكون طارئا عارضا من صنع الطبيعة أو الصدفة أو غير ذلك مما لا دخل للإنسان فيه. ومن هنا تكثر الأفعال في كل عمل سردي، وتقل الأحداث؛ كما هو الشأن في (قلاع الصمت)

التي تشهد ازدحاما على مستوى الأفعال، بالرغم من كثرة أحداثها التي جعلت منها نصا ذا نفس طويل. بل إن كثرة الأفعال في هذه الرواية خولتها ميزة النص الحي المتحرك المتفاعل منذ السطر الأول.

لقد استطاعت شخصية (نعيمة) أن تجعل من نفسها محورا، يولد الأحداث، وتأتي من الأفعال ما يحمل الشخصيات الأخرى- رئيسة أم ثانوية- على إتيان ما لا حصر له من الأفعال. كل ذلك لأجل مساعدة هذه الشخصية الفريدة على التحول والتطور والانتقال عبر مجموعة من الأوضاع. إن كثيرا من الأفعال التي لم تسمح الساردة بأن تكون (نعيمة) هي التي تأتيها، عملا بتقنية تبادل الأدوار، حولتها إلى جهة شخصيات أخرى؛ خاصة: (مهدي)، و(يوسف) و(السي مروان) و(غيثة)، وهي وحدها التي قبلت الساردة أن تتبادل الأدوار مع الشخصية المحور (نعيمة).

وكثرة الأفعال وتشابكها عبر مجموعة من الأحداث والأمكنة والأزمنة في (قلاع الصمت)، تجعلنا أمام نص دسم جدا، تعبر فيه الساردة، بكل ما أوتيت من (ذاكرة حكائية)، و(تقنيات عالمة)، وحس بارع في التنظيم والترتيب والتعليق، عن حقبة زمنية طويلة، ليس من الهين اختصار أحداثها في مثل ما اختصرته الكاتبة حليمة زين العابدين. ثم إن دسامةَ هذا النص، والحقبة الزمنية التي يغطيها، وتنوعَ الأمكنة وتلاحقَ الأزمنة، وكثرةَ الشخصيات وأفعالَها، وازدحامَ الأحاسيس والمشاعر وتضاربَها، وتباينَ مظاهر ومواقف الصراع بين الشدة والانفراج؛ كل هذا يجعلنا أمام نص من (النمط الفيلمي)، الذي تتعدد حلقاته وتتنوع مشاهده، يغري في كل مرة برؤية جديدة، قد تطابق أو لا تطابق أفق انتظار المتلقي. لقد تمكنت حليمة زين العابدين، بفضل صبرها- وكانت في حاجة ماسة إلى شحنات عالية منه- وإتقانها تنظيمَ وترتيبَ مكونات مَروِيِّها، من أن تملي على القارئ- كما كان يفعل (بالزاك)- شروط قراءتها، بل والتأثر بشخصياتها إلى حد البكاء معها، والدعاء لها بالاستواء على كل من يقف في وجهها.

واللافت للنظر أن الازدحام الذي تشهده (قلاع الصمت) من جهة الأفعال والأحداث، يطابق الثراء والازدحام الحكائي المتواجدين في ذهن/ ذاكرة الساردة. فهي الدم الذي يجري في عروق كل شخصية من شخصياتها، سواء تعلق الأمر بالطفلة، أم بالتلميذة الذكية، أم بالأم الولهى، أم بالأم المحتضنة، أم بالفتاة/ الشابة المناضلة التي ترفض جميع أشكال الظلم والتمييز، أم بكل الصور التي تمر بالقارئ في هذا النص العجيب. حتى (السي مروان) و(مهدي) و(يوسف) فيهم جرعات فياضة من دم الساردة؛ لهذا قلت إنها كانت تسمح بأن تجري بعض أفعال (نعيمة) على يد أصدقائها وأقرب الناس إلى قلبها، وهم في حقيقة الأمر قريبون من هذه النفس الكبيرة التي استطاعت أن تحتضن كل هذا الشتات وتعبر عنه بأروع ما وجد من التعبير والتقنية والخيال.

وتقوم علاقة الفعل بالحدث في (قلاع الصمت) وفق أسلوبين متكاملين، يتبادلان أدوار تطوير العمل السردي، هما:

أولا: الأسلوب التصاعدي الذي يتم فيه، غالبا، الانطلاق من حدث يمس أو تشهده شخصية من شخصيات الرواية؛ وهو نفسه الحدث الذي يستحث مجموعة من الأفعال وردود الأفعال، تتوالى داخل متواليات، يحكمها المنطق، ويكون فاعلها الشخصية، محورها الحدث، وغايتها الخروج من وضعية إلى وضعية جديدة. وهنا يكون التركيز بالدرجة الأولى على الشخصية التي تقوم بجهود مضاعفة. والحق أن السارد هو الذي يتحمل عناء هذا الجهد ويدفع ضريبته غالية؛ لأنه مطالب بمراقبة شخوصه التي تمارس فعل تحولها. واستطاعت حليمة زين العابدين أن توفق إلى حد كبير في هذا الأسلوب؛ بفضل ما أوتيت من صبر على تحمل أعباء السرد وفق هذا الأسلوب الشاق؛ ولعله الأسلوب الغالب على المتن الروائي.

ثانيا: الأسلوب التنازلي الذي غالبا ما يلجأ إليه السارد، بالرغم من أنه قد لا يعي هذا الأمر بالمرة، قصد الاستراحة من الأسلوب الأول. وهنا يتم الانطلاق من فعل الشخصية أو أفعال مجموعة من الشخصيات. والغاية من هذا التغيير في أسلوب

الانطلاق صنع حدث أو مجموعة أحداث، من شأنها أن تحرك لدى الشخصيات عددا لا متناهيا من الأفعال وردود الأفعال. ولا يحتاج السارد في مثل هذه الطريقة إلى تكثيف حركة الفعل، إذ أنها وُجِدَتِ مع انطلاق المشهد؛ وما يجب القيام به هو انتظار الفرصة التي ينبلج فيها الحدث، ليتدخل السارد لتوزيع الأفعال على الشخوص. وقليلا ما كانت الكاتبة تلجأ إلى هذه الطريقة؛ لما يحققه الانطلاق من الفعل من صراعات وردود أفعال متباينة، هي في أمس الحاجة إليها. ثم إن الذاكرة الحكائية بمقدار ما لديها من أحداث، فإن كل واحد منها يستدعي ما لا يمكن الإحاطة به من الأفعال.

والجمع بين الأسلوبين هو الذي يحيلنا على طريقة السرد بالتوالد الدائري، حيث إن الانطلاق من الفعل بغية بناء الحدث، هو نفسه الحَلَقَةُ التي تسلمنا إلى أن يصبح الحدث مدعاة لانهمار متواليات لا حصر لها من الأفعال وردود الأفعال، وهكذا. وقد بنيت (قلاع الصمت) وفق هذه الطريقة التي جعلت الساردة تشقى كثيرا في إنجاز عملها× فليس هنالك فضاء أو متنفس للاستراحة، وكذلك الشأن بالنسبة للقارئ الذي لا رغبة لديه في الانقطاع عن مواصلة القراءة؛ لمعرفة الحقيقة. وهو الشيء نفسه الذي حدث للكاتبة حليمة زين العابدين التي كانت تسابق السطور والصفحات؛ لتفرغ ما بصدرها، وتصل بـ (نعيمة) إلى الاستواء على ما استطاعت الاستواء عليه من (قلاع الصمت).

ولعل من أبرز ما زاد في تعقيد مهمة الساردة، وقد اختارت بنفسها هذا المرمى الصعب، عن وعي أم عن غير وعي، تقنية الاسترجاع المتواصل والمكثف؛ حتى إن الرواية نصفها استرجاع، ونصفها الثاني كتابة تروي أفعال الشخصيات بصورة مباشرة. ولم تكن الساردة تأتي بهذه المقاطع المباشرة– وهي نصف الرواية– إلا لجعلها ذريعة لتحقيق الاسترجاع، أو خطاب الذاكرة الذي يحتل مكانة هامة في قلب الساردة. فهي لم تكتب إلا لتسترجع وتروي ماضيا كان، لا يجب أن يُنسى؛ بل وَجَبَ استحضاره؛ ليصيب التحول قلاعا باتت صامتة. إن أول ما تبادر به الكاتبة في أول

صفحة من صفحات الرواية الاسترجاع؛ وما وجدتها إلا ذكية متأنقة متفوقة فيما أقبلت عليه.

3)- تقنية الاسـتـرجــاع:

يتخذ الاسترجاع مكانا متميزا في (قلاع الصمت). فهو عنصر فاعل ومولد داخل البنية السردية للنص، سواء تعلق الأمر بالجانب الكمي المسترجع، أم بالجانب الفكري الذي يعكس دسامة لم نجد مثلها في القسم الواقعي المباشر. وإذا طُلِبَ مني مثل هذا الاهتمام الكبير بالاسترجاع تقنية من تقنيات الكتابة والبوح داخل (قلاع الصمت)، قلت: قد تكون لذلك علاقة بالذاكرة، ذاكرة الساردة، التي مهما أجهد المتسلط نفسه وأفنى وسائله في إخماد صوتها، ظلت حافظة لكل ما حدث؛ فهي دوما تتذكر الذي وقع، وتعود إلى الماضي لتنبش فيه عن أشياء تسترجعها، لأنها لم تمت أبدا. وبالرغم من أن جزءا كبيرا من رواية (قلاع الصمت) كتبته الذاكرة المستَرجِعَة، إلا أنه الاسترجاع الذي تتأسس عليه الحياة الحاضرة؛ إذ لا فضل لأمة تفرط في ذاكرتها، ولا حياة لإنسان يضع نفسه خارج الذي حدث وبعيدا عما يحدث؛ لأن الذي يحدث الآن وسيحدث في الغد، مؤسس على ما حدث من قبل.

ويحضر الاسترجاع في (قلاع الصمت) ضمن موقعيات مختلفة، تبعا لحاجة الساردة إليه وإلى منافعه. فهو تارة مفتاح لمقطع سردي لن نعلم بحقيقته المباشرة إلا بعد صفحات من القراءة كما هو الشأن في مستهل الرواية. ويأتي تارة أخرى ليتوسط المشهد السردي، ليشكل حلقة رابطة (واعية) بين موقفين حكائيين مباشرين. كما يأتي قفلا تغلق به الساردة مجموعة من المواقف الروائية المباشرة؛ وهذا نادر جدا في (قلاع الصمت) التي شاءت إرادة الساردة أن يكون الاسترجاع فيها مالكا قلب الحدث الحكائي، سواء جاء في البداية أم في الوسط.

وتحرص الكاتبة، في كل استرجاع، أن تتعامل مع الشخصيات نفسها التي وُجِدَتْ في المشهد الواقعي وانبثقت منها حركة/ فعل الاسترجاع. وتكون (نعيمة) في كل مرة الشخصية التي تسترجع؛ ووحدها (نعيمة) التي خولتها الساردة هذا الحق

الثمين الغالي. ولو لم تكن للساردة كل الثقة في هذه الشخصية/ المرآة لما سلمتها زمام الذاكرة. فهي تسترجع، ولكن وفق اتفاق. لقد أطلعت الساردة (نعيمة) على كل شيء، وتعاهدت معها ألا تحكي وألا تسترجع إلا ما حصل الاتفاق عليه. طبعا لا وجود لهذا الاتفاق في الرواية، فهو ميثاق ذهني أخلاقي عقدته الساردة مع جميع شخوصها، خاصة شخصية (نعيمة) الذكية، المعاندة، الصبورة فوق كل التقديرات، المناضلة في جميع سوح الحياة، الغريبة، العجيبة، الجميلة، التي تسحر بالفكر أولا، وبالفعل ورد الفعل ثانيا، والصورة بعد ذلك.

لقد علقتني هذه الشخصية، وأضع وزر التعليق هذا على كاهل الساردة (سامحها الله)، علقتني بفكرها ونضالها، حتى إنني بِتُّ أقول: ما قرأت عن امرأة فأحببت أن أراها إلا (نعيمة). لم يشدني الوجه الجميل، والقوام الرشيق، والزينة الفاتنة، وجميع ما تعلمته هذه المرأة/ الطفلة من دروس الرقص الغربي والشرقي، وما أتقنته بخصوص أساليب المشي؛ فقد أحببتها حين كانت طفلة (قرعاء)، على يدها تنطبع عضة الكلب، وملابسها متسخة بالرغم من أنها من الثياب المستوردة. أحببتها مشاكسة، متهورة، تقفز إلى الماء قبل الذكور، تصرعهم الواحد تلو الآخر. ولا أنكر أنني أحببتها أيضا في الذي تحولت إليه فاتنة ساحرة تستعيد ذاتها وتضرم النار في الجسد الفاني وفي كل الأجساد، لتعود إلى وسطها وطينتها النظيفة: (نعيمة) المنتشية بما حققته من انتصارات.

لقد فَضَّلَتْ أن تحترق، وظلت تحترق مذ خرجت من رحم أمها، لتتربع كلُّ ذات عرشَ نفسِها. لهذا حُقَّ أن يقال في هذا النص: (هكذا تكلمت نعيمة)، قياسا على (هكذا تكلم زرادشت)؛ القصة التي كتبها (يوسف) وأودِعَ بسببها السجن. إنه يعيد ونعيمة، هما معا، يعيدان كتابة ماض بكل جراحاته؛ للظفر بحاضر يعد بكل ما هو جميل وصاف. أيهما كتب (هكذا تكلم زرادشت)؟ وأيهما كتب (هكذا تكلمت نعيمة)؟ (هكذا تكلم زرادشت) أخبرتنا الساردة أنها لـ (يوسف)، وما تكون (هكذا تكلمت نعيمة)؟ لـ (نعيمة) أم ليوسف أم للساردة. مهما يكن من أمر: يوسف أم

نعيمة أم حليمة، كل هذا لم يعد يكتسي أهمية لدي كقارئ، مادامت كتابة (حليمة)، وأفعال (نعيمة)، وأفكار (السي مروان) بلغوا القلب والعقل معا.

نسيت أن أذكر لكم أن تقنية الاسترجاع قد تزيد من متاعب عمل القارئ، خاصة الذي لا يملك صبرا وذهنا يقظا يمكنانه من إدراك مختلف الارتباطات الموجودة بين الحكي المباشر والحكي الواقعي. غير أن العمل وفق هذه التقنية ينم، في بعد آخر، عن قوة الساردة وتمكنها من أدواتها واختيارها الاشتغال ضمن النمط الصعب الذي يمزج بين الاسترجاع والحكي المباشر مزجا يصل إلى درجة توهِمُ أن المسْتَرجَعَ حكيٌ مباشر.

من هنا أعود لأذَكِّرَ بأن حقيقة البناء السردي في (قلاع الصمت) تقوم على حكاية إطار كبرى يتقاطع فيها المحكي الواقعي والمحكي المسترجع. ويكون الانطلاق دائما من حكاية نواة، يخرج أحد شخوصها من زمن الأحداث إلى زمن الاسترجاع، حيث أمكنة أخرى وشخوص أخرى وأحداث أخرى. وبهذا نلج عالم حكاية جديدة قد تتولد عنها حكايات أخرى واسترجاعات جديدة، وهكذا. ثم تعود الساردة لتضع قفلا لكل حكاية مصدرها الاسترجاع، بغية العودة إلى الحكاية النواة التي تم الانطلاق منها ابتداء. وهذا شكل شبه دائري ممتع جدا في صنعة السرد، غير أنه متعب جدا، للسارد كما للقارئ، ويحتاج إلى صبر وطول مراس وتمكن من أدوات الحكي.

ويمكن القول بأن الساردة استفادت استفادة جمة من تقنية الاسترجاع، فهي جسرها نحو الماضي/ الذاكرة، وهو الذي يسمح لها باستعادة جميع (القلاع)- قلاع الصمت-؛ وما أكثرها، حتى إن الساردة ربما تجاوزت كثيرا من هذه القلاع. واللافت للنظر أن (قلاع) حليمة زين العابدين كثيرة ومتباينة من حيث الأهمية والخطورة. فهي لا تقتحم كلها بالأسلوب نفسه، ولا بالسهولة نفسها، ولا بالشخصيات نفسها. ومن هذه (القلاع) عينة لم تتمكن (نعيمة) من رفع ألويتها من فوقها، فاكتفت (حليمة) معها بالمهادنة والمصالحة؛ ربما لأن الوقت لم يحن بعد لاقتحامها؛ على الأقل ليس في هذا السرد. والملاحظ أن أعتى قلاع (نعيمة) موجودة في الفصلين الأخيرين

من الرواية، بينما تضمن الفصل الثاني نوعية من القلاع أقل تمنعا، في الوقت الذي عكس فيه الفصل الأول نوعية القلاع الميسورة. أما من حيث الكم، فنلاحظ العكس تماما، حيث كلما انطلقنا من بداية نحو نهايتها، إلا وتضاءل عدد هذه القلاع؛ فهي كثيرة في الفصل الأول، وأقل من ذلك في الفصول الأخرى. ولا أشك لحظة واحدة في أن الساردة/ السارد كانت في حاجة ماسة، خاصة في الفصل الثالث، إلى تقنية الحذف التي أسعفتها كثيرا في القفز على مجموعة من الأحداث، وعدد آخر من القلاع.

4)- خصوصيات عمل الوصف:

يحتل الوصف في (قلاع الصمت) مكانة متميزة. والوصف كما أفهمه أصناف ثلاثة: سارد وعارض ومالئ للفراغات. ولا يوجد في (قلاع الصمت) وصف لأجل ملء الفراغات؛ إذ أن الساردة لا متسع لديها، لا في الصدر ولا في الزمن، لممارسة هذا الضرب من الوصف الكمالي، الذي يحتاج إليه كتاب روايات الحب الرومانسي وقصص الخيال. كما لا يوجد في (قلاع الصمت) وصف سارد؛ وهو ضرب عميق جدا، لا يستعمله السارد إلا بمقدار، وذلك حين يلتبس فعل الشخصية بجانب من جوانب وصفها. ففي حالة كهذه يحل الوصف محا السرد؛ أي أنه يصير حاكيا عن الشخصية وأفعالها، بالرغم من أن تلك الشخصية لم يصدر عنها أي فعل، فمجرد وصفها بطريقة مخصوصة يعني أنها حكت؛ فهي تفعل وتغير بما يُلْحَقُ بها من صفات. ولم تلجأ حليمة زين العابدين إلى هذا الضرب من الوصف؛ لأنه- لشرط الإيجاز/ الحذف المشروط به- يحول بينها وبين توظيف نوعية الوصف العارض الذي لا تخلو منه صفحة أو مقطع من مقاطع الرواية.

والمقصود بالوصف العارض: الوصف الذي يتم فيه الاهتمام بتقديم الشخصيات أو الأمكنة أو الأحوال العامة التي تجري فيها أحداث الرواية؛ وذلك من خلال إفراد كل مكون من هذه المكونات أو غيرها، بما يستحقه من وصف. فهو الوصف المتعقب لكل صغيرة وكبيرة في حياة الشخصيات بما في ذلك مظهرُها

الخارجي، ونفسياتُها ومشاعرُها وتصرفاتُها وأفعالُها وردودُ أفعالها، بالإضافة إلى الاهتمام بوصف الأمكنة التي تتحيز بها تلك الشخصيات، والأزمنة التي تلُفُّها.

والوصف على هذه الطريقة ليس بالسهولة التي يمكن أن نتصورها، فهو صعب عصي، لا يقدر عليه إلا من أوتي، بالإضافة إلى براعة الإنشاء، ودقة التصوير، ورهافة الحس، والقدرة على تعمق النفس الإنسانية، صبرا جمّا وذكاءً حادا، ومقدرةً على الضبط والتتبع. فالسارد مطالب، في اختيار كهذا، بأن يكون كاتبا بليغا، ورساما حاذقا، وعالما بخبايا النفس حين تعشق، وحين تكره، وحين تحزن، وحين تفرح، وحين تغضب... وهذا موطن آخر من مواطن قوة (قلاع الصمت) وصاحبتها حليمة زين العابدين؛ إذ قلما نقرأ رواية فيها من الوصف العارض ما في (قلاع الصمت)، وبالتفوق نفسه. وبالرغم من أنني أجهل تماما خصوصيات الثقافة التي تصدر عنها حليمة زين العابدين كاتبةً للرواية، إلا أنني أؤكد أنها قارئة مدمنة للرواية الفرنسية، وبامتياز.

ومن أبرز خصوصيات الوصف في هذا النص أنه وصف جميل، يُرَصِّعُ مقاطع الحكي، منظَّمٌ مُطْمِعٌ، دقيق مُفَصِّل، آسِرٌ مُغْرٍ، فيه عذوبة ورقة من سحر الأنثى، وفيه من جمال التشبيه وإيهام الكناية وحلاوة الاستعارة أشياء كثيرة. وطرقة الساردة أن تقدم شخصياتها بأوصاف كثيرة ومختلفة، تحرص على أن توزعها عليها تبعا لمراحل ظهورها في النص. فهي لا تسلمك كل شيء عن شخصياتها دفعة واحدة، ولكنها تعطي بمقدار، وهو المقدار الذي يمكنك من تعرف الشخصية أو المكان، بطريقة تشعر معها أنك تعرف تلك الشخصية معرفة حسنة، ونزلت بذلك المكان ومكثت فيه ردحا من الزمن. ويكمن موطن قوة الساردة، في الوصف، في قدرتها الفائقة على تعمق النفس الإنسانية؛ خاصة ما اتصل بمشاعر الحزن والغبن والغضب والإحباط وغيرها.

واللافت للنظر أن لحظات السعادة في (قلاع الصمت) قليلة جدا، إن لم نقل نادرة؛ وكيف السبيل إلى غير ذلك في رواية اختير أن تقف بطلتها في وجه (قلاع)- دلالة على العلو والشموخ والتمنع والسطوة-، ثم إن هذه القلاع وصفت بالصمت؛ أي ممنوعة من التحاور والتواصل. فنحن إذن إزاء نص قاتم، غير أن حليمة زين

العابدين عرفت كيف تجعل من وصفها العارض مجموعة زاهية غنية بمواقع الضوء، تجلي من خلالها ما ادلهم أو كان موطن نظرة سوداوية. ففي درج زينة الساردة أشكال من قارورات العطر الجميل الفواح، وألوان من مساحيق الزينة الفاتنة، وفي دولاب ملابسها من الفساتين ما يكسو عرائسها لتظهر في بهجة تنسي القارئ سوداوية المشهد. من هنا أمكن القول إن حليمة زين العابدين ترسم/ تكتب بالألوان، بالرغم مما تقتضيه قضايا النص وروحه والرسالة التي جاء لأجلها من ضرورة الاكتفاء بالأسود والأبيض. إنها لعمري مهارة متناهية، إذ كيف أمكن للكاتبة أن تعبر بجميع الألوان عن قضايا حالكة وماض عمارته الوحيدة عدد غير متناه من القلاع الصامتة.

وفي الختام، تجدر الإشارة إلى أن (قلاع الصمت) رواية راهنت كثيرا على الشخصية النسائية؛ لتغيير ما أُريدَ تغييره؛ فهي المفكرة، والمخططة والمنفذة، والأساس الأول والأخير في كل تحول من تحولات الشخصيات الأخرى، وفي كل تطور من التطورات التي شهدتها أحداث الرواية. وقد ربحت المؤلفة الرهان، واستطاعت أن تجعل الشخصية النسائية محورا لمدار الأحداث. ف (نعيمة) كانت وما تزال نموذج الشخصية التي تقتلع حب (غيثة) و(يعقوب) اليهوديين، وتمد نحوهما جسورا من التواصل والتسامح؛ حتى إنها ورثت منزلهما، حملت في عنقها سلسلة (غيثة) الذهبية، بكل ما تحمله الحروف المنقوشة عليها من دلالات.

لقد خرجت نعيمة إلى الحياة دالة على الشؤم؛ ويوم ولدت شَبَّ الحريق في متجر أبيها. غير أن التحول سيطال هذه الشخصية، ليتحول الشؤم إلى خير يَعُمُّ الجميعَ، ويبقى فِعْلُ الحريق ملازما لهذه الشخصية، إذ ستمارس طوال حياتها نوعين من الاحتراق: إحراق البوح عن طريق النبش في ذاكرة الماضي، وإحراق الكتابة. ففي الوقت الذي كانت فيه (نعيمة) تُحْرِقُ الذات، كانت (حليمة) تحرق الحروف والمداد والورق؛ لتكتب هذه الرواية الجميلة المهداة إلى (نعيمة). ثم إن (نعيمة) هذه استطاعت أن تنتصر على حرمان الفتاة من التعلم، فلاقت في ذلك ما لاقته، ونالت شهادة الباكالوريا، وولجت كلية الطب بأسلوبها، رافضة ما عُرِضَ عليها من أساليبَ ملتويةٍ. واستطاعت (نعيمة) أن تنال حب الأب، وما أعصى أن تنال طفلة وشابة

حب أب له مثل الظروف التي مر بها أب نعيمة. واستطاعت أيضا أن تحرز حب الله ورضاه متمثلين في (السي مروان) الرجل الفكرِ والمبدأ. ثم إنها استطاعت أن تخرج الخادمة (رقوش) من براثن الجهل والأمية؛ فعلمتها القراءة والكتابة، وأن تقف إلى جانب (البشير) وتساعده؛ لينال صحبتها شهادة الباكالوريا، بعدما أصرت أن تراجع معه جميع المقررات.

واستطاعت (نعيمة) أن تكون قدوة في النضال السياسي مع تلامذة الثانوية، حتى إنها صارت بصورتها رمزا يعلق في واحدة من زنزانات السجون. واستطاعت أن تزرع في قلب من أحبوها: (مهدي) و(يوسف) وجميع الذين عرفوها طفلة وشابة حبا لا سبيل إلى انتزاعه؛ وإن لم تصدقوني، عليكم بقراءة نص الرواية. فقد نجحت (حليمة) في زرع (نعيمة) داخل كل قلب، وفي كل ذاكرة لا ترضى بأن يُظْلَمَ إنسانٌ في هذا الوطن الجميل. ألم أقل لكم إن الأمر يتعلق بـ (هكذا تكلمت نعيمة)؛ فشكرا (حليمة).

وبعد كل هذا، ليس هنالك مبدع يستطيع قراءة نصه الذي كتبه، أقصد القراءة العادية التي تعني الانتقال بين السطور والصفحات؛ وذلك لسبب بسيط جدا هو أن هذا المبدع، (الروائي أو الشاعر مثلا)، قد مارس فعلَ القراءة حين كان يمارس فعل الكتابة. والمبدع، بهذا، هو الإنسان الوحيد الذي يملك قدرةَ الجمع بين فعلي القراءة والكتابة في الآن نفسه. فإذا انتهى فعلُ الكتابة، حُرِمَ المبدع لذة قراءة نصه بنفسه.

والقراءة التي يمارسها المبدع، وهو يكتب النص/ الرواية نوعان مترادفان: قراءة في الذاكرة؛ تملي عليه أفكارها ومواقفها، وقراءة في اللغة وهي تقوم بتسجيل أمالي الذاكرة. وبين هذه القراءة وتلك القراءة، يتحيز فعلُ الكتابة. والحق أنه لا يوجد زمن فاصل بين هذه الأفعال الثلاثة التي يستحيل على أحد القيامُ بها إلا المبدعُ: قراءة النص موجودا بالقوة، وقراءة ما كان موجودا بالقوة، وصار، عن طريق اللغة، موجودا بالفعل. والمبدع إذ يمارس القراءة بالمفهوم الأول والقراءة بالمفهوم الثاني، يكون قد استوفى حقه من هذا الأمر، فلا يمكنه أبدا العودة إليه. فعسى أن أكون قد قدمت قراءة لهذا النص تروق المبدع وتعوضه حرمان ما هو مباح لي ولغيري.

الثابت والمتحول من بدايات حديث الصمت:
القاصة مليكة نجيب في «لنبدأ الحكاية»
«03»

تتألف المجموعة القصصية (لنبدأ الحكاية) للقاصة المغربية مليكة نجيب، والصادرة في (122 ص)، عن مطبعة فردوس بالرباط في طبعتها الأولى لعام 2000، من عشرة نصوص قصصية، بالإضافة إلى التقديم الذي دبج به الأستاذ سعيد يقطين هذه المجموعةّ؛ وهو التقديم الذي يمكن أن نسلكه ضمن ما دعوته في دراسة سابقة بالتقديم الاستعراضي التقريظي الذي لا علاقة له بتحليل أو قراءة أو نقد النص المقَدَّمِ للقرّاء؛ وتلك وجهة وغاية أكثر التقديمات التي تُقَدَّمُ بها الأعمال الإبداعية، خاصة تلك التي يكون فيها شخصُ المقَدِّمِ أعلى مكانة وأكبر سنّا وأوسع خبرة في المجال من المقَدَّمِ لعملِهِ.

واختارت القاصة مليكة نجيب، أو هناك مَنْ تولّى نيابةً عنها القيام بهذا الأمر، أن يظهر جزء من غلاف هذه المجموعة القصصية في صورة لوحة تشكيلية، لم يتم التنصيص عن اسم صاحبها، بالرغم مما تنطوي عليه من حمولات دلالية ثقيلة، يمكن للنص أن يُقرَأَ في ضوئها، كما يمكننا أن نقرأ هذه اللوحة في ضوء نصوص الحكايات العشر التي تشكل جسد المجموعة. والغريب في الأمر أن اللوحة موقَّعَةٌ في الأسفل باسم صاحبها الذي لا يمكن للعين المجردة أن تكشف عن حقيقته؛ ولا أخال القاصة أو الناشر إلا نسيا أن يشيرا إلى اسم صاحب هذه اللوحة المتميزة بالنسبة لنصوص المجموعة، في الصفحة الموضوعة خصيصاً لهذا الأمر، وهي نفسُها الصفحةُ التي تلتْ صفحة العنوان، حيث نتعرَّفُ اسم الناشر ورقم الإيداع القانوني لنصوص المجموعة، وتاريخ الطبعة، بالإضافة إلى اسم القاصة وعنوان المجموعة.

وتأتي هذه اللوحة لتتوسط صفحة الغلاف في لونه الحجري البارد، الذي ينمُّ عن التحنيط والموت وانعدام الحركة؛ موتِ وانعدام حركة الأجساد المنمنمة التي يحتويها مستطيل/ رمس اللوحة النكرة. فكما أن القصص التي تشكل جسد هذه المجموعة تدور حول نساء/ إناث، كذلك الشأن بالنسبة للوحة التشكيلية المصاحبة التي تعكس صورة مجموعة من الأجساد/ الأشباح التي لا تكاد تُعْرَفُ هويتها إلا من خلال الأقدام النسوية التي تظهر بشكل واضح؛ فيعرف الناظر من خلالها أن الأمر يتعلق بأجساد نساء منعلات (بلغات/ جمع بلغة) مغربية سوداء. أما باقي تفاصيل الجسد نحو الأعلى، فيلُفُّهُ التداخل والمعاظلة، حيث تتداخل هذه الأجساد وتلتف حول نفسها وتزدحم، شاخصةً برؤوسها نحو الأعلى، مع العلم أن سُحنةَ الوجه تظل مخفيَّة بسواء لا يسمح بتعرُّفِ الملامح.

يتعلق الأمر إذن بمجموعة من النساء النكرات إلا أقدامهن؛ وكأن الأمر يتصل ببدايات للوعي أو تعرُّفِ هذه الأجساد الأنثوية الجميلة التي لازالت في مرحلة عدم إدراك حقيقة الذات؛ لذلك هي تسعى جاهدةً، وبمعيَّةِ القاصة مليكة نجيب، لتحقيق هذا الإدراك/ الوعي؛ وكم هو صعب وشاق الطريق المؤدي إلى هذه الغاية التي تحتاج لتحقُّقِها حيِّزاً هائلا من الوقت والصبر، وكمّاً كبيرا من التضحيات. ولعل مليكة نجيب، أو الذي اختار هذه اللوحة التشكيلية غلافاً/ عتبةً لقصص المجموعة، يدركان أن للتحول والتغيير ضرورات تفرضها المرحلة؛ لذلك وجب الإعداد له بما يليق من القوة والمجابهة والتحدي. ويأتي اللون القمحي، المليء بالحياة، ليكسو هذه الأجساد المجهولةَ التفاصيل إلا الأقدام؛ ويضفي عليها شيئا من روح الآدميَّة التي هي في أمس الحاجة إليها. إنها لحظة التحول من امرأة كانت إلى امرأة أخرى هي التي جاءت لتحل محل أختها التي كانت. إنها مجموعة من النساء في طور التكوين أو الولادة الجديدة؛ فهن لم يخرجن بعد في الصورة التي تريدها القاصة؛ لهذا ظهرت الأرجل ابتداء، والبقية تأتي؛ فالمهم هو القيام بالخطوة الأولى كما نقول دائما في تعابيرنا. وفي إدراك الأرجل ما يفيد بأن هؤلاء النساء توفرن على وعي يمكنهن بتحديد الموقع الذي يوجدن فيه. وتحديد الموقع بالنسبة للقدم مرتبط بالتثبيت، مصداقا لقوله تعالى:

(وما كان قولهم إلا ان قالوا ربنا اغفر لنا ذنوبنا وإسرافنا في أمرنا وثبِّتْ أقدامنا وانصرنا على القوم الكافرين).

وفي عنوان المجموعة (لنبدأ الحكاية)، ما يؤكد هذه الفرضية المرتبطة ببداية النشأة أو الكتابة؛ كتابة الجسد الأنثوي، كما تتحدث عنه القاصة مليكة نجيب. فعنوان (لنبدأ الحكاية) يفيد بأن الحكاية أو فعل الحكي، وبأن الكتابة/ الوجود لم تبدأ بعد؛ كل ما هنالك أن المعني بالأمر توافر على وعي يؤهله للقيام بهذه المسؤولية الجسيمة. هنالك إذن وعي بضرورة الحكي وبضرورة الكتابة؛ لأن في كليهما (الحكي والكتابة) يتحقق وجود الذات الأنثوية. لقد عادل الحكي في (ألف ليلة وليلة) الحياة بالنسبة لـ (شهرزاد)، وكذلك الشأن هنا؛ فأن نبدأ الحكي معناه أن الأنثى خطت الخطوة الأولى في وجودها كأنثى وكامرأة وكإنسانة لها مكانتها وتأثيرها في تحويل الحياة وتلوينها بلمساتها الخفيفة الحلوة.

ومن هنا يأتي الانسجام والتجانس العجيبين بين لوحة الغلاف وصورته والجملة الفعلية التي تشكل منها عنوان المجموعة القصصية. فالأجساد الأنثوية الموجودة في اللوحة التشكيلية النكرة، وهي في حال العدم، كالأجنَّة داخل الرحم، أو لنقل كالسَّقَطِ أو الشرارات النارية المختبئة في كبد الرماد، تنتظر استكمال وجودها وتحقُّقَ وعيها بنفسها وبالمحيط الذي يلُفُّها. وعبارة (لنبدأ الحكاية) هي التي ستنقل هذه الأجساد الأنثوية بلونها القمحي المغلف باللون الحجري من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل على حدِّ تعبير أبي نصر الفارابي في حله إشكال القول بقدم العالم أو حدوثه بين المعتزلة وأهل السنة.

وحين ننظر في القصص التي انتظمت هذه المجموعة، نجدها كلها تتخذ من الحياة اليومية للإنسان، والمرأة على وجه الخصوص، موضوعا لها. وقد انتبه الأستاذ سعيد يقطين إلى هذا الأمر في التقديم الذي عقده للمجموعة، حيث رأى بأنها "تبين بالملموس أن الكتابة جزء من وجودها (وجود القصاصة)، وهي أداتها الأساسية للتعبير عن هواجسها وتأملاتها للذات والواقع. وهي بذلك دقيقة في رصد جزئيات

وتفاصيل اليومي، ومنتبهة إلى الأشياء العديدة من حولنا، والتي لا تثير انتباهنا."[1]. ومن هذا القبيل أيضا قوله: "بهذه الطريقة في السرد تختلق الكاتبة مليكة نجيب عوالمها الحكائية، مقتطعةً إياها من لحظات تطور المجتمع؛ فترصد العلاقات بين الرجل والمراة، والهجرة، أو الحلم بها، وعوالم القرية وأسرارها، وقضايا الإبداع..."[2]. وبالرغم من أن حديث الهجرة أو الحلم بالهجرة غير وارد بالمرة موضوعاً من بين موضوعات المجموعة، كما فهم ذلك الأستاذ سعيد يقطين، فإن الحلم يبقى واحدا من أبرز الموضوعات التي استرعت انتباه الكاتبة وخصتها بقصة هي الثانية في ترتيب المجموعة وهي (هجرة قاصر). غير أن الهجرة ههنا ليست الهجرة إلى الضفة الأخرى حيث الغرب الأوروبي، إنما هي الهجرة بمعنى الحلم بأشياء قد تتحقق أو لا تتحقق؛ وليس ضروريا أن يكون ذلك في بلاد غير البلاد التي يقطنها القاصر الحالم.

ويبقى موضوع الأنثى، إلى جانب موضوعات أخرى من قبيل اليومي المتداول؛ كالحضور والغياب، والتمرد على الآخر وعلى الموجود، والنظر إلى الواقع المعيش من زوايا جديدة، بؤرة الضوء التي تحوم حولها مجمل القضايا التي طرحتها القصاصة، سواء ما تعلق منها بالواقع أو ما ارتبط بالحلم والرؤيا. كما تجدر الإشارة إلى أن مجموعة (لنبدأ الحكاية) حافلة بالوصف؛ وهو فيها نوعان: عارض ومالئ للفراغات؛ انطلاقا من القسمة التي جعلت عليها الوصف في دراسة سابقة، بأنه انواع ثلاثة: عارض وسارد ومالئ للفراغات. ولعل الوصف السارد أغناها وأصعبها على مستوى الأداء؛ لهذا أغفلته القصاصة، وإن كانت تأتي بشيء منه بين ثنايا النصوص القصصية، فإنه يأتيها غفلا غير مقصود ولا مصنع بأسلوب سردي واع.

والملاحظ أن أسلوب الكاتبة في اختيار عناوين النصوص القصصية يختلف عن الأسلوب الذي وجدناه لدى لطيفة لبصير في مجموعتها (ضفائر). فقد اختارت صاحبة الضفائر أن تكون عناوين قصص مجموعتها، كما رأينا ذلك، أسماء نساء من

---

[1]- لنبدأ الحكاية: مليكة نجيب، ص. 5.

[2]- المصدر نفسه، ص. 6.

أمثال: (العالية ومنانة وزهرة ونانسي وطامو وليلى ورقية وزينب وحياة وغيتة وأحلام)، الشيء الذي وفر لها تجانسا وانسجاما على مستويات البناء والدلالة والمقاصد. وهو الأمر الذي نعدمه لدى مليكة نجيب التي جاءت عناوين قصص مجموعتها مفتقرة، على الأقل، لهذا التجانس والانسجام الذي أشرنا إليه. وهكذا نقرأ عناوين من مثل: (الوهينة، وهجرة قاصر، وأين الشيطان، وضفاف، والدين، وحفلة نهاية السنة، وعادات الجسد، ولنبدأ الحكاية، ويومية حذاء، وآخر من رأى الذئب). والخيط الرابط بين هذه العناوين كلها هو المضامين التي سبقت الإشارة إليها، خاصة ما اتصل منها بالأنثى والحلم والحضور والغياب واليومي المتكرر في حياة الناس.

وإذا نظرنا في كل من قصص (الرهينة) و(أين الشيطان) و(عادادت الجسد)، و(لنبدأ الحكاية)، و(وآخر من رأى الذئب)، نجدها تدور حول أمر رئيس هو ثنائية الحضور والغياب، بالإضافة إلى موضوعة الحلم التي نجدها بشكل واضح في (هجرة قاصر) و(حفلة نهاية السنة)، و(يومية حذاء). أما قصة (ضفاف) وقصة (الدين)، فخطابهما مباشر لا علاقة له بالحكي في صورته المقدمة في النصوص التي سبقت الإشارة إليها. إلا أنني لم أضبط أي علاقة بين عنوان المجموعة ككل وعناوين النصوص الفصصية، مع العلم أن عنوان المجموعة هو عنوان القصة الثامنة في ترتيب نصوص المجموعة؛ وللرقم (8) دلالته الكبرى في حياة المرأة؛ إذ هو عيدها العالمي الذي يمكن، في أي وقت، أن تبدأ منه المرأة الحكي/ الكتابة/ الولادة. والولادة هنا هي بمعنى الانطلاق نحو حياة جديدة متجددة باستمرار.

وهكذا تأتي قصة (أين الشيطان؟)، وهي القصة الوحيدة المستفهم في عنوانها، لتعكس ثنائية الحضور والغياب، تماما كما هو الحال في قصة (الرهينة) و(عادات الجسد)، و(آخر من رأى الذئب). ومن أبرز ما تحيل عليه ثنائية كهذه، مسألة البحث عن شخص كان حاضرا ثم غاب. ولا يقتصر الغياب هنا على ما هو مادي محسوس فحسب، أو الانتقال من رقعة جغرافية معروفة إلى رقعة أخرى مجهولة، بل يتعدى ذلك كله إلى الحاضر الغائب المعنوي الذي تجسد في صورة المادي المحسوس؛ كما هو الشأن في (عادات الجسد)، و(آخر من رأى الذئب). وإذا نظرنا عن قرب

في قصة (أين الشيطان؟)، وجدنا عروس هذه اقصة وبطلتها تبحث عن غائب وسط الحاضرين، بالرغم من أنها مكتفية بكل من جاء ليقاسمها فرحة العرس؛ عرسها وبعد حين من الدهر عرس زوجها؛ تقول: "تهت بناظري بين المدعويين والمدعوات أبحث عن مفقود"[1]، وتقول أيضا: "وانفلت أتفقد بغيتي، وأفتش عن أثر يدلني عن ضيفي الذي تأخر في الحضور.."[2]. وتقول أيضا: "تهت أبحث عن ضيفي المفتقد في وجوه الحاضرين ولم أجده.."[3]. وتقول في مكان آخر: "مشيت أبحث عن ضيفي العزيز بين الحاضرين وبين أقارب العروس بالضبط.."[4].

فمن يا ترى يكون هذا الغائب الذي تُصِرُّ العروس على حضوره ووجوده؟ أهو الشيطان المستفهمُ عنه في عنوان القصة؟ تقول مليكة نجيب: "واسترجعت نصيحة زميلي في العمل: لا تعيري أي اهتمام للخلافات التي قد تطفو على السطح ليلة عرسك؛ أتعرفين بأن الشيطان يبعث من ينوب عنه في كل المناسبات؛ قصد إثارة النزاع وبلبلة جو الفرح، ما عدا في مناسبة الزفاف، فإنه يذهب بنفسه؛ ليفسد العرسَ، ويفرق بين الأحباب، ويثير الشغب والحقد بين العائلتين. لذلك انتبهي وحاولي مقاومته بإطفاء كل بؤر التوتر التي قد تحدثُ..."[5].

لا بد هنا من التمييز بين شكلين من أشكال الحضور للعروس المتحدثة في النص (أين الشيطان؟). فهناك العروس التي عاشت ليلة زفافها؛ ويومئذ لم تكن تهتم بالبحث عن هذا الضيف الحاضر الغائب العجيب؛ تقول: " ويومئذ لم أهتم بمحاربة الشيطان قدر اهتمامي بعريسي، الذي ما إن شعرت بقربه حتى تفككت أعضاء جسدي إلى جزيئات لا تضبطها العين المجردة، وانصهرت به، وتلاشت أمامي قامات

---

(1) – لنبدأ الحكاية: مليكة نجيب، ص. 21.

(2) – المصدر نفسه، ص. 21.

(3) – نفسه، ص. 21.

(4) – نفسه، ص. 26.

(5) – نفسه، ص. 22.

المدعوين، ووجدت نفسي أحلق بلا جناحين وأعبق من مدام مد عروقي بدماء غريبة عني."[1]. ثم إنها العروسُ نفسُها، ولكن هذه المرة ليلة زفاف زوجها بصغيرة الحاج عبد السلام؛ تقول: "تمنيت لو أستطيع أن أشيِّد لكِ قصراً من اللؤلؤ والمرجان؛ تخدُمُكِ الجواري الحسان وأجلس بين يديك، أنتظر اوامرك، ونملأ القصرَ أبناء وبنات. للأسف لأن الفرحةَ لا تكمل وأنت لم تنجبي لحد الآن، ولأني أفكر في راحتك، فقد اخترت صغيرةَ الحاج عبد السلام زوجةً لتلدَ الأولاد وتبقي أنت الآمرةَ، مولاة الكلمة.. لا.. لا.. لا تظني بي الظنون؛ نريد خدمتك واحتك. ثم إنك متعلمة وواعية، وهي لا تزن حتى أصبع قدمك."[2].

نحن إذن أمام محفلين للزواج: حفل واقع، وحفل مسترجع، والحفل المسترجع هو ذاك الذي تزوجت فيه العروس/ البطلة عريسها، والحفل الواقع هو الذي حضرت فيه زفاف زوجها بصغيرة الحاج عبد السلام. أ لم يقل لها زوجها بأنها هي المتعلمة والواعية، وستكون الآمرة الناهية؛ فهي إذن كذلك تزوِّجُ زوجَها وتسهر على مرور حفل زفافها على أحسن ما يرام. أما البحث عن الضيف الغائب الحاضر، فقد كان إبان الحفل الذي اختار فيه الزوج أن يأتي لزوجته بضرَّة تلد لهم الأولاد والبنات؛ تقول: "واليوم موعد زفاف شريكي بصغيرة الحاج عبد السلام. كانت حفلة الزفاف كبيرة كِبَرَ حُبِّ زوجي لي، سخِيَّةً وكريمة، شِدَّةَ بُخْلي وتقتيري لسنوات الأربعين. قلبي أضناه حب مجهولُ الأغوار، وعزائ ي الوحيد هو حضور الشيطان بنفسه، كما أخبرني زميلي في العمل؛ لأنه الوحيد الذي يستطيع أن يُغْرِقَ قارب الهروب الذي يحمل شريكي صحبة صغيرة الحاج عبد السلام."[3].

هنا بالذات، انتظرت العروس (الشريفة)، كما دعاها بذلك الحاج عبد السلام، أب العروس الصغيرة التي ستلد الأولاد والبنات، حضور الشيطان؛ وهو فعلا ما تحقق

(1) – لنبدأ الحكاية: مليكة نجيب، ص. 22–23.

(2) – المصدر نفسه، ص. 28.

(3) – نفسه، ص. 29.

وأعلنت عنه بطلة القصة القصية هذه؛ تقول: "قلبي أضناه حب مجهولُ الأغوار، وعزائي الوحيد هو حضور الشيطان بنفسه، كما أخبرني زميلي في العمل؛ لأنه الوحيد الذي يستطيع أن يُغْرِقَ قارب الهروب الذي يحمل شريكي صحبة صغيرة الحاج عبد السلام.."[1]. ومما يؤكد ما نذهب إليه ههنا، تلك المقاطع الوصفية التي كانت القاصة توظفها للفصل بين الزمنين/ المرحلتين؛ تقول: "توقفت عن الحملقة في الوجوه التي تطلع بعضها إلي بفضول وتسأل عن سبب وجودي بينها، وتنتظر مني ردود فعل خطط لها من قبل.."[2]. وتقول أيضا: "نسيم القرية يأتي من الجهة الغربية ممزوجا برائحة الشواء والشاي. أصوات أطفال صغار يلعبون ويتصايحون ويجرون وراء بعضهم البعض، ونباح كلاب بعيدة يشكل تقاطيع لأهازيج المغنين."[3]. وتقول في مكان آخر: "مشيت أبحث عن ضيفي العزيز بين الحاضرين وبين أقارب العروس بالضبط. قابلني الحاج عبد السلام بقامته النحيلة وأسنانه المتراصة: (مرحبا بالشريفة بيننا. الدار دارك والأرض أرضك، ولن يتغير أي شيء. دائما تبقين أنت مولاة الكلمة الأولى. سيرْ مع المكْتابْ، الأولاد عْزازْ لا يُعَوِّضُهُم أحدٌ..)"[4].

واللافت للانتباه أن هذا الضيف/ الشيطان لم ينعت بنعت (العزيز) إلا في المقطع/ المقاطع القصصية المتصلة بالمرحلة الثانية من حياة المرأة (للا الشريفة)، وهي التي تؤرخ لليلة زفاف زوجها بصغيرة الحاج عبد السلام؛ إذ في السابق، حين كانت (للا الشريفة) هي الروس، لم تكن لتهتم لأمر هذا الضيف، أو محاربة الشيطان، كما أوصاها بذلك زميلها في العمل، قدر اهتمامها بعريسها. أما وقد تزوج عليها، فهي تفتِّشُ عنه وعن كل أثر/ دليل يدلها عليه أو على مكان وجوده؛ بل إنها تتساءل عن

---

[1] – لنبدأ الحكاية: مليكة نجيب، ص. 29.

[2] – المصدر نفسه، ص. 25.

[3] – نفسه، ص. 25-26.

[4] – نفسه، ص. 26.

تأخره في الحضور، وتبحث عنه في وجوه الحاضرين. كما أنها لا تُبَسْمِلُ ولا تُحَوْقِلُ كما فعلت ليلة زفافها هي؛ حتى تُمَهِّدَ لقدومه المُنْتَظَرِ.

إنها الآن تتلهف لحضور هذا الضيف/ الشيطان؛ حتى ينتقم لها من زوجها وعروسه الصغيرة وأبيها الذي راح اليوم يواسيها بعبارته التي لم تقبلها أبدا: "قابلني الحاج عبد السلام بقامته النحيلة وأسنانه المتراصة: (مرحبا بالشريفة بيننا. الدار دارك والأرض أرضك، ولن يتغير أي شيء. دائما تبقين أنت مولاة الكلمة الأولى. سيرْ مع المكْتابْ، الأولاد عْزازْ لا يُعَوِّضُهُم أحدٌ..."[1]. وهي نفسُها تُقِرُّ بهذا النقص الذي لم تقدر على أن تحوِّلَهُ إلى زيادة لصالحها؛ تقول: "واستطاع شريكي تعويضي عن كل نقص وظمأ، واستقر بالمنطقة العليا لصدري، دون أن يتجسد في مولود كان هو حلمي الدفين الذي لم أستطع البوح به. مرت سنتان بسرعة مذهلة: أيام روتينية في العمل وزيارات إلى البادية، وأنا تائهة عن نفسي، وبطنٌ لا ينتفخ، وشريكي يُغْدِقُ علي بحب فيّاضٍ.."[2].

إنها أنانية المرأة ورغبتها في حب الامتلاك وعدم مشاركة الآخرين لها ما تملكه، بالرغم من أنها لم تستطع أن تعطي شريكها ما يمكن أن تمنحه إياه كثير من النساء. لقد استطاع شريكها أن يعوضها عن كل نقص وظمأ، في حين عجزت هي عن تحقيق حلمه الكامن في مولود يملأ عليه حياته وحياتها. وبالرغم من كل هذا الذي قام به الشريك/ الزوج، وجدنا المرأة/ الزوجة تَسْعَدُ لما سيفعلُهُ حضور الضيف/ الشيطان به وبزوجته الصغيرة ابنة الحاج عبد السلام؛ إغراق قارَبِهما: "قلبي أضناه حب مجهولُ الأغوار، وعزائي الوحيد هو حضور الشيطان بنفسه، كما أخبرني زميلي في العمل؛ لأنه الوحيد الذي يستطيع أن يُغْرِقَ قارب الهروب الذي يحمل شريكي

---

[1] – لنبدأ الحكاية: مليكة نجيب، ص. 26.

[2] – المصدر نفسه، ص. 27-28.

صحبة صغيرة الحاج عبد السلام."[1]. وفي هذا اعتراف بحقيقة المرأة التي لم تَقْوَ على كظم غيظها، بالرغم من أنها على كل الذي جرى لها ولزوجها.

ويأتي نص (عادات الجسد)، وهو السابع في ترتيب نصوص المجموعة، ليعمِّقَ فكرة/ ثنائية (الحضور والغياب) التي انبنت عليها كثير من نصوص هذه المجموعة، كما سبق لنا تبيان ذلك. غير أن اتلحاضر الغائب هذه المرة ليس هو الشيطان الذي انتظرته (للا الشريفة) ليُفْسِدَ بحضوره زفافَ زوجها، ولن يكون إنسانا كما هو الحال في نص (الرهينة)؛ حيث هرع الجميع بحثاً عن (فدوى)، ولن يكون أيضا هو ما رأته (التايكة) في نص (آخر من راى الذئب)؛ حتى إن الأوامر صدرت من جهات عليا لترحيلها؛ بغية تحليل مكونات مخها الذي تمكن من التمييز بين أنواع الذئاب. إن الغائب الحاضر هذه المرة في نص (عادات الجسد) هو: (سائل لزج، قاني اللون، يجرف أوصال العار، ويمحو بصمات الفضيحة)؛ تقول: "وتسرع الخطو، تشعر بشيءلزج سائل محل النسيم الفضولي. تنتشي لذلك وترتاح؛ لعلها العادة الشهرية التي طال انتظارها. فلتأت على الرحب والسعة! ولتكن قانية! ولتنزل شلالا يجرف أوصال العار ويمحو بصمات الفضيحة..!"[2]. وتقول أيضا: "ريح مشاكسة تغازل ثوبها وتقذف بأطرافه السفلى بعيدا. ينسلُّ نسيمٌ فضولي إلى ما بين الساقين ويستقر. تُرْجِعُ نعيمةُ أطرافَ الثوبِ بقوةٍ."[3].

وتتواصل النصوص الدالة على شدة اهتمام البطلة (نعيمة) بحضور هذا الضيف الذي أقلق راحتها وحوَّل حياتها إلى جحيم؛ تقول: "وتركبها الهموم؛ هموم (كير كجارد) وهموم العادة الشهرية الغائبة، وهموم العائلة التي تنتظر التخرج والعمل. ويطفو على هذه الهموم همُّ الوصول إلى البيت قبل أن تلتهم الأفواه العديدة الغذاء."[4]. وتقول في مكان آخر: "تعصر نعيمة بقوة مخرج السائل اللزج. تتأمل برغبة نقش

---

[1]- لنبدأ الحكاية: مليكة نجيب، ص. 29.

[2] – المصدر نفسه، ص. 53.

[3] – نفسه، ص. 53.

[4] – نفسه، ص. 53–54.

حناء، وخاتم ذهب بيد امرأة قربها. وتتحول اليد المخضبة كتباً وأسفاراً خطَّتْ بالحروف اليونانية، تتداخل في بعضها...يطول تحديقها بالخاتم الذي يتراءى لها محبرةً تقطر دماً. تَخَفِّفُ من المقبض على ضفيرتها، وتطلق لخيالها العنان."[1]. وتقول بعد ذلك: "وتشدُّ بقوة على ساقيها منتظرة ظهور السائل اللزج. ويحلُّ شهر ماي، والإجهاض مُحَرَّمٌ ومُكَلِّفٌ بعد الشهر الرابع. وتردِّدُ نعيمة مع السادة الفلاسفةِ بهمسٍ: (الحرية هي أن تطلق سراح الآخرين)."[2].

تلك هي النصوص التي أظهرت شدة انتظار (نعيمة)، بطلة الأقصوصة، مجيء هذا الضيف الحاضر الغائب، الذي دَوَّخَها وشغل عقلها وأسر النوم من جفونها. إنها العادة الشهرية التي تأخرت بعد طول انتظار ولم تأت أبداً. والمتتبع لهذه النصوص من حيث بنيتها وشحنتها الدلالية، يلاحظ بأنها جدُّ متباينةٍ. ذلك بأن الحديث عن هذه العادة الشهرية/ الحاضرة الغائبة، يزداد مَدُّهُ ويتأزم وضع البطلة معه كلما اقتربنا من نهاية الحكاية/ الأقصوصة. كما يظهر بأن هذا الحاضر الغائب الكامن في العادة الشهرية لم يأت أبدا؛ بدليل ما خُتِمَتْ به الحكاية: "ويحلُّ شهر ماي، والإجهاض مُحَرَّمٌ ومُكَلِّفٌ بعد الشهر الرابع."[3]. والجملة الأخيرة التي قالتها القاصة على لسان (نعيمة) بطلة قصتها: "وتردِّدُ نعيمة مع السادة الفلاسفةِ بهمسٍ: (الحرية هي أن تطلق سراح الآخرين).."[4].

إنه طرح جريء لواحدة من القضايا اليومية التي تعيشها كل أنثى في المجتمعات العربية: انتظار نزول دم الحيض أو ما يعرف بالعادة الشهرية. إنه الشبح العار الذي يطارد كل أنثى ويهدد استقرار حياة كل امرأة طوال عشرين يوم أو يزيد؛ وكأنه الحبس الفروض على المرأة أن تعيشه، وألا تنال منه سراحا مؤقتا إلا بعد نزول هذا السائل

---

[1] – لنبدأ الحكاية: مليكة نجيب، ص. 54.

[2] — المصدر نفسه، ص. 55–56.

[3] – نفسه، ص. 56

[4] – نفسه، ص. 56.

اللزج القاني. ثم إن هذا السراح المؤقت لن يدوم إلا أياما معدودات، لتعود كل أنثى إلى حبسها المستديم الذي لا يمكنها أن تخرج منه إلا بحلول سن اليأس.

من هنا أطلقت مليكة نجيب على لسان كل من (نعيمة) و(طامو) و(حياة) و(فدوى) وغيرهن من النساء، صرختها المنادية بإطلاق سراح الأخريات ومنحهن حريتهن؛ حتى يستطعن أن يعيشن حياتهن كما يعيشها جميع الناس. إنها صرخة المرأة الأنثى التي لا تريد أن تبقى حبيسة هذا الضيف الحاضر الغائب الذي يقلق راحتها، ويتهددها كل مرة بالعار والفضيحة. فـ (نعيمة) لا يمكنها أن تعيش حرَّة مادامت في كل مرة تعيش قلق الانتظار والخوف من العار الذي يدمر في كل مرة جزءا من كيانها. إنها إشارة إلى بعد تحرري حاسم في حياة المرأة؛ كل امرأة عربية تتوق إلى التحرر من ربقة التقاليد والعادات وسطوة الرجل، بالإضافة إلى التحرر من سجن ذاتها الذي يمارس عليها إرهابا من نوع هذا السائل القاني اللزج الذي وجب انتظار مجيئه كل مرة؛ حتى أصبح لدى الآخرين صكَّ الطهارة والعفة والإخلاص؛ وما هو كذلك.

ولا أريد أن أنهي هذه الوقفة عند مجموعة مليكة نجيب (لنبدأ الحكاية) دون الإشارة إلى أمر في غاية الأهمية، وهو من خصوصيات الكتابة السردية لدى القصاصات المغربيات المعاصرات؛ والأمر يتعلق بالتوظيف المكثف لبعض أو لكثير من مظاهر الشعوذة والسحر التي تتعاطاها المرأة المغربية، بالإضافة إلى بعض المعتقدات التي اعتادت النساء التفاؤل بها أو التشاؤم منها؛ مثل: "هو يتطير من ذلك، ويؤكد ظنه تراقص حاجبه الأيسر؛ إنه نذير شؤم يتخوَّفُ منه.."[1]، وتقول في مكان آخر: "في كل الحالات هو يتوجس شرّاً، يخاف الموتَ، ويبعد التفكير فيه، ويكره الاستجا بة للرغبة في حكذؤ أنفه كلما شعر بذلك.."[2].

---

(1) – لنبدأ الحكاية: مليكة نجيب، ص. 9.

(2) – المصدر نفسه، ص. 11.

وتقول في قصة (أين الشيطان؟): "واسترجعت نصيحة زميلي في العمل: لا تعيري أي اهتمام للخلافات التي قد تطفو على السطح ليلة عرسك؛ أتعرفين بأن الشيطان يبعث من ينوب عنه في كل المناسبات؛ قصد إثارة النزاع وبلبلة جو الفرح، ما عدا في مناسبة الزفاف، فإنه يذهب بنفسه؛ ليفسد العرسَ، ويفرق بين الأحباب، ويثير الشغب والحقد بين العائلتين. لذلك انتبهي وحاولي مقاومته بإطفاء كل بؤر التوتر التي قد تحدثُ..."[1].

وتقول في مكان آخر من القصة نفسها: "كنتُ قد انتزعتُ السلسلة الذهبية بالمصحف الصغير الذي يحمل بين دفتيه سورتي المعوذتين، ولم أُبَسْمِلْ أو أُحَوْقِلْ كعادتي؛ وذلك حتى أمَهِّدَ لقدوم الضيف."[2]. وتقول في قصة (حفل نهاية السنة): "واستنجدت في ذلك بفقيه المدشر الحاج بوشتى الذي ذاع صيت باعه الطويل في تشتيت الأُسَرِ، وجلْبِ السَّعْدِ وإبعاد البلْوى. وقد سبق لها أن تسلَّحتْ بمهارته في العثور على زوج رغم كِبَرِ سنها وابنها من زواجها الأول."[3]. وتقول في القصة نفسها: "وتحركت نيتها لزيارة الولي (بويا عمر)، بعد الرؤية التي رأت فيها نفسها بقبته تلطخ يديها بالزعفران والحناء، وتأكيد أختها بأنها مطالبة بإبطال الرؤية وإلا فقدت عزيزاً لديها، وارتاحت بعد أن وجدت تفسيراً للشؤم الذي أضحى يلازمها بعد إصابتها بالعين."[4].

ونواصل من خلال هذا الجرد النصوص التي تظهر شدة إيمان المرأة المغربية، ولو في صورة قصاصة، بهذه المظاهر التي تعكسها في سردها، حتى غدت خصوصية من خصوصيات الكتابة لديها؛ تقول: "لم يبال بنظرات العجوز الشزراء الحانقة. ظن التي كانت منشغلة بتقطيع بصلة سدَّتْ بنصفها ثقبتي أنف المصاب، بينما اهتمت زوجته

---

[1] – لنبدأ الحكاية: مليكة نجيب، ص. 21-22.

[2] – المصدر نفسه، ص. 24.

[3] – نفسه، ص. 46.

[4] – نفسه، ص. 46-47.

بوضع حزمة مفاتيح بيده..."[1]. وتقول أيضا: "تحرَّك المعلم وقذف بالحزمة قذفةً محكمة استقرت على إثرها على قارورة زجاجية شملت سائلا أسود، كريه الرائحة سال في اتجاهه... علقت العجوز صارخة: (إنه القطران البلدي الذي يفتك بأرواح الشياطين. إن سيلانه بشير خير يُذْهِبُ الأرواحَ الشريرةَ. أتركوهُ يلطِّخُ كل ثياب ابني ليشفيه مما حلَّ به)."[2]. وتقول في قصة (آخر من رأى الذئب): "وتسقط بعد أن انصهرت مع ساكنها الجن، ليصيرا روحا واحدة. يجد الفقيه الذي أَلِفَ عتقها من أَسْرِهِ مشقَّةً في التفريق بينهما. ذلك بانه كان يواجهصوتا ذكر وأنثى، جن وإنس، ظاهر وباطن، عاشق ومعشوق، كل مرة يدخل أحدهما في مواجهة الآخر.. وكان أهل القرية يهابونها من خلال خوفهم من سطوة الأرواح التي تسكنها."[3].

وما نخلص إليه من خلال هذه النظرات الموجزة في نص (لنبدا الحكاية) لمليكة نجيب، أننا أمام مجموعة من القصص البارعة الجريئة في طرحها مجموعة من القضايا المرتبطة بحياة المرأة المغربية. ومما يجب التنبيه إليه أن الساردة طرحت ما طرحته في أسلوب سردي عادي جدا؛ يكاد يكون من هذا السهل الممتنع الذي لا يوظف تقنيات دقيقة في العمل السردي، لكنه يطرح على المتلقي الأشياء في قالب فني بسيط، لا تكلف فيه ولا تعقيد. ويمكن القول بان المعايشة في بعض الأحيان لكثير من أحداث الحكايات التي تكون هذه المجموعة، هو الذي جعل مليكة نجيب قريبة أشد ما يكون القرب من شخصياتها ومن الجو العام الذي تدور فيه أحداث الحكايات.

وبالرغم من الأخطاء الأسلوبية التي طالت كثيرا من جمل وتعابير الحكايات، فإن هذا لا ينقص من قيمة هذه المجموعة التي جاءت فاعلة في الحكي المغربي، وهي عبارة عن قيمة مضافة إلى (الريبيرتوار) المغربي الخاص بالسرد النسائي.

---

[1] – لنبدأ الحكاية: مليكة نجيب، ص. 48.

[2] – المصدر نفسه، ص, 50.

[3] – نفسه، ص. 78.

وليست مليكة نجيب وحدها التي توظف هذا النوع من الموضوعات المتعلقة بالشعوذة والسحر وما يتصل بالتفاؤل والتشاؤم، بل إنني وقفت عند كثير من نماذج السرد المغربي التي نلمس فيها ميلا واضحا للساردات المغربيات المعاصرات نحو هذا النمط من الكتابة. وهذا ما جعلني أؤكد أن من خصوصيات الكتابة السردية النسائية بالمغرب، اللجوء المكثف إلى توظيف مظاهر الشعوذة والسحر وغيرها مما سبقت الإشارة إليه. وستأتي المناسبة للوقوف عند نص (نانسي) ضمن مجموعة القصاصة المغربية لطيفة لبصير، لنتبين هذا الميل الذي لا يكاد يخلو منه سرد نسائي.

إننا بالفعل إزاء كاتبة تكتب وهي قريبة مما تكتبه، ولا تتكلف الأحداث ولا تصنعها؛ بل إنها تستقي صورها وشخصياتها من الواقع المغربي المعيش للمرأة المغربية التي تحاول جهد المستطاع التخلص من الماضي: ماضي الذات، وماضي الآخر/ الرجل، بالإضافة إلى أنواع أخرى من الماضي؛ على رأسها العادات والتقاليد...

نشر الصمت على حبل الغسيل:
«جراح الروح والجسد» و«ترانت سيس» لمليكة مستظرف
«04»

سبقت الإشارة إلى أن الكتابة النسائية كتابة معايشة: بمعنى أنها مصاحبة، بعكس الكتابة الرجالية، التي بالرغم من معايشتها هي الأخرى لكثير مما يحدث، إلا أنها تظل في أكثر الأحيان كتابة متخيلة. ومن هنا أمكن القول بأن الكتابة الرجالية التي لا يمكن أن نتحدث فيها عن معينات، فالكتابة النسائية هي كتابة نابعة من حاجة المرأة إلى التحرر وتجديد الوجود والحياة. الكتابة لدى المرأة بهذا المفهوم تساوي، كما هو الحال في (ألف ليلة وليلة) وحال (شهرزاد) مع الملك (شهريار) تساوي الحياة أو استمرار هذه الحياة.

لقد مالت المرأة نحو الكتابة؛ لأنها تحقيق للذات التي ظلت ردحا من الزمان تعيش في الظل تحت جنح الليل الذي هو الرجل وجميع الذين نصبوا أنفسهم، بحق أو بغير حق، أوصياء على المرأة، هذا الكائن الملائكي الذي ألهبهم نار الشوق التي حملتهم على كتابة أروع ما كتبوه من نصوص شعرية أو نثرية. فالمرأة اختارت، ذات كتابة، أن تكتب، حين أحست بأن الكتابة وحدها هي التي ستضمن لها حقها وتجعله بين يديها وتمكنها من تم من الاستمرار في الوجود بشكل مختلف عن ذاك الذي كان من قبل.

ومما يؤكد الذي نذهب إليه من المرأة المبدعة، حين مارست فعل الكتابة، إنما مارسته لحاجة خاصة تتعلق بالذات أولا-ذات المرأة وبعد ذلك بالمجتمع بجميع مكوناته، أنها تنطلق في كتابتها من الواقع المعيش الذي مرت منه هذه الذات المعذبة. فالقارئ لمختلف الروايات والقصص التي كتبتها المرأة المبدعة المغربية يجزم غير مخطئ،

بأن تلك الكتابات صادرة عن حياة حقيقية وواقع معيش عانت منه المرأة/ القلم التي تكتب وتستعيد الجحيم الذي كانت ضيفة بداخله ذات يوم.

وهذه واحدة من أهم خصوصيات الكتابة من منطلق الحاجة إلى شيء؛ الشيء الذي لا نجده عند الرجل الذي يكتب هو الأخر لحاجة، غير أنها الحاجة التي يقتسمها الرجل مع الجميع. وسواء كتب الرجل أم لم كتب فإن الأمر لا يعدو أن يكون ممارسة إبداعية. أما عند المرأة، فالكتابة شيء خطير جدا، وليست مجرد رغبة في مشاركة الرجل في الإبداع. وهناك يكمن الفرق بين الكتابتين: كلتاهما تؤسس للفعل الإبداعي، إلا أن كتابة الرجل تؤسس لهذا الفعل من منطلق فني وجمالي ينطوي على رغبة في تغيير المجتمع والسير به إلى ما هو أفضل، في حين أن الكتابة النسائية تؤسس للفعل نفسه، ولكن من منطلق أن الكتابة أساس وجود الذات التي تمارس ذلك الفعل.

إن وجود المرأة مرهون بممارسة فعل الكتابة، وكل تخلف عن هذا الفعل، يعني موت هذه المرأة؛ سواء الموت التاريخي الذي يفيد الاسترجاع المتصل بمختلف ما حدث، أم الموت الاستباقي الذي يعني الحرمان من كل ما سيأتي. وقد فطنت المرأة لكل هذا حين اختارت أن تمارس فعل الكتابة إنسانة وأديبة وشاهدة على العصر الذي تعيشه وذاك الذي سبق أن عاشته. ومن هنا تبين بأن فعل الكتابة لدى المرأة يختلف عن ذاك الذي يمارسه الرجل، الشيء الذي يزيد في تأكيد قناعة وصف كتابة المرأة (الكتابة النسائية) أو (الأدب النسائي)؛ لأن هذا النعت يمنح المرأة مكانة تجعل من أدبها أدبا متميزا بكل المقاييس".

أما مليكة مستظرف (رحمها الله) التي اخترت أن أقف عندها في هذا الصدد، فروائية وقاصة مغربية، من مواليد 1969 بالدار البيضاء في كنف أسرة محافظة وأصيلة وفقيرة، تابعت دراستها الجامعية حتى السنة الثانية، ثم توقفت عن متابعتها لظروف صحية قاهرة أقعدتها الفراش.

وخلال مسيرتها الأدبية القصيرة، ألفت مليكة مستظرف عملين إبداعيين: الأول بعنوان (جراح الروح والجسد)، وهو عبارة عن عمل روائي، والثاني مجموعة قصصية تحت عنوان (ترانت سيس)، فضحت من خلالهما المسكوت عنه في المجتمع المغربي دينيا، واجتماعيا، وأخلاقيا. وقد عبر القاص المغربي أحمد بوزفور وهو يرفض تسلم جائزة اتحاد كتاب المغربفي بأنه يخجل أن يأخذ تلك الجائزة من أخته مليكة مستظرف التي تموت تحت أنظار الجميع، وهم صامتون ينتظرون أن تموت نهائيا ليرثوها. ومن المبدعين الشاعر الجزائري سعيد هادف الذي أطلق عليها اسم (سيدة الإصرار)، بينما وجد الشاعر المغربي الراحل محمد الطوبي بأنها تملك قوة الفراشة في هشاشتها؛ لذلك هي تطير. وقد توفيت المبدعة مليكة مستظرف في مستشفى ابن رشد بالدار البيضاء في اليوم التاسع من شهر شتنبر عام 2006، بعد صبر على مرض القصور الكلوي الذي لم يمهلها من الوقت ما يمكنها من إفراغ كل ما كان بين ضلوعها؛ وقد كان لديها الكثير الكثير.

وتقوم الكتابة القصصية لدى مليكة مستظرف على أساس مقومين اثنين؛ الأول فني يتصل بالاستعمال المرن والهادف للهجة العامية المغربية، خاصة سوقي اللفظ داخل هذه اللغة التي تعبر عن قرب عن حاجات الإنسان المغربي، خاصة ما يتصل بالقهر والانفصام في الحياة الذي يعاني منه. لقد جاءت العامية المغربية كما وظفتها مليكة مستظرف معبرة أحسن تعبير عن لحظات الشقاء وموجات السخط التي واكبت حياة أبطال كل من (جراح الروح والجسد) وكذا شخصيات قصص مجموعة (ترانت سيس).

أما الأمر الثاني، فيتصل بالمضامين أو القضايا التي عالجتها مليكة مستظرف سواء في (جراح الروح والجسد) أم في مجموعتها القصصية (ترانت سيس)؛ وهي مضامين تترجم واقع الطبقات المسحوقة داخل المجتمع المغربي. ومن هنا تمكنت مليكة مستظرف من تقديم مجموعة هامة من لوحات الفقر والتشرد والقهر والحرمان

والاغتصاب والاستغلال الجسدي التي عانت منها المرأة المغربية ولازالت تعانيها، وذلك عبر مختلف المحطات العمرية من حياتها البائسة.

وبالرغم من التنوع الهائل في أطروحات مليكة مستظرف الموضوعاتية، فإن موضوعة التحرش الجنسي والاعتداء على الطفولة البريئة في سن مبكرة، هي أبرز القضايا التي شغلتها؛ ربما لاكتواء القصاصة بنار هذه القضية التي جعلتها عرضة للاعتداء والاستغلال منذ سن مبكرة، وربما أيضا لما لهذا الموضوع من أثر نفسي بالغ في حياة الطفل؛ إذ سيطبع حياته الآتية ويكون عبارة عن لافتة غابرة ظاهرة تَقُضُّ مضجعَه وتؤرقه طوال مراحل حياته. وفي إثر هذه القضية المحور، عملت مليكة مستظرف على معانقة مجموعة أخرى من القضايا المسكوت عنها؛ كالشذوذ الجنسي والدعارة والسحر والشعوذة واللجوء إلى العرافات وأولياء الله الصالحين؛ طلبا للشفاء والنجاح والتوفيق في سائر شؤون الحياة. ومهما يكن من أمر، فإن الساردة استطاعت أن تحيط بما يضطرم داخل مجتمعها من قضايا الفساد والتفسخ والانكسار.

وتبقى قضبة الصمت أو الكتمان أو التزام السكوت وعدم إخبار الآخر بما يحدُث هي الموضوعة الرئيسة التي جاءت لأجلها كتابة مليكة مستظرف، سواء تعلق الأمر بروايتها السير ذاتية (جراح الروح والجسد) أم بمجموعتها القصصية (ترانت سيس) الدالة من خلال عنوانها الرقمي هذا على حياة الخَبَل والحمق التي يعيشها المجتمع المغربي، حيث غاب إعمال العقل وفُتِحَ البابُ على مِصْراعَيْهِ للعَتَهِ والرذيلة وكل ما من شأنه أن يدفع إلى إفلاس وفساد المؤسسة الاجتماعية.

وهذا ما يجعل من مليكة مستظرف، كما هو الحال عند باقي الساردات المغربيات المعاصرات، مواطنة من هذا الصنف الذي يرى المنكر ويدعو إلى محاربته وتغييره؛ ولعل أبرز هذه المناكر استمرار الرجل في السطو على حقوق المرأة ومعاملتها كسلعة رخيصة يبيع فيها ويشتري بما تجود به يد الزبون. يحدُثُ هذا للآباء الذي يبيعون بناتهم تحت طائلة الفقر والحاجة، وكذا بالنسبة للأزواج المتقاعسين الذين وجدوا في المرأة عيناً ثرة يمكن لها أن تجلب لهم المال الوفير، وتنوب عنهم في النهوض بأعباء الحياة. وتبقى الدعارة وتعاطي البغاء المخرج السهل والحل السحري لجميع

المشاكل التي تعانيها الأسرة؛ إذ يكفي للفتاة أن تخرج إلى الشارع لتتغير حياة الأسرة بـ (سرعة مغربية) كما عبرت عن ذلك مليكة مستظرف في مجموعتها (ترانت سيس).

لقد كانت مليكة مستظرف، وهي تكتب، مطالبة بالجمع بين أمور شتى؛ منها:

- التعبير عن حياة المجتمع وما يعيشه هذا المجتمع من تناقضات على المستوى الأخلاقي والقيمي والحقوقي والاجتماعي والاقتصادي.
- فضح الممارسات المشينة والبعيدة عن أخلاق الرجل المسلم الذي ظل لسنين طويلة ينتهك حرمة المرأة ويسطو على حقوقها؛ بل وكان في كثير من الأحيان يغتصب هذه الحقوق باسم الدين، مستغلا في ذلك جهل المرأة وخضوعها لسلطة المجتمع والأسرة المتجلية في شخصية الأب الذي لا يتحرج من اغتصاب طفلته والعبث ببراءتها الصغيرة.
- وضع حد لحياة الصمت والكتمان التي ظلت تكَمِّمُ فم المرأة وتمنعها من المجاهرة بالخطيئة أو مجموع الخطايا التي تُرْتَكَبُ باسمها وتُعاقَبُ عليها، بينما يبقى المجرم الفاعل الحقيقي لهذه الجرائم طليقا ينعم بالحرية؛ بل إنه هو الذي يتولى إصدار أحكام الإعدام أو التعذيب في حق المرأة، وهو نفسه الذي يقوم بتنفيدها.
- اكتشاف الجسد الأنثوي والدخول معه في حوار جاد؛ قصد الارتقاء به إلى مستوى المصالحة التي ستجعل منه جسدا مختلفا عن الجسد الذي كان من قبل، والذي جلب لها العار والعذاب. من هنا، عملت مليكة مستظرف على استعادة الجسد القديم وتعرُّفِ ما إذا كان فعلا مدعاةً لجلب العار والسخط والرذيلة. فكان هذا الاكتشاف سببا في إقبار ما كان موجودا، والظهور بالجسد الجديد الذي من شأنه أن يعمل على استرجاع حقوق المرأة التي ظلت مغتصبة لعقود طويلة من الزمن.

- اكتشاف الآخر بما في ذلك الرجل والمجتمع والعادات والتقاليد، والدخول مع هذا الثالوث في حوار المحاسبة الذي من شأنه، هو الآخر، الإفضاء إلى التصالح الذي سيمكن في مرحلة تالية من تأسيس منظومة ونسق جديد من العلاقات بين الرجل والمرأة غير النسق الذي كان من قبل.

من هنا غَلَطَ كثيرون، حين حَكَمُوا، وهم يتصفحون كلماتِ رواية (جراح الجسد والروح) لمليكة مستظرف، عليها بالسقوط في البذاءة والانحراف الجنسي والتطاول على ما هو متعارف عليه داخل المجتمع المغربي. ولعل الذين ذهبوا هذا المذهب إنما ذهبوا إليه باعتبار اللفظ الذي كان يصك أسماعهم ويخرق حُجُباً لطالما ظلت مسدلة على أشياء هي من قبيل (المحَرَّم) الذي لا يجب أن يَتَحَدَّث فيه الكبار، فما بالك بالصغار. ليس معنى هذا أن رواية (جراح الروح والجسد) لم تخدش حيائي حين قرأتها، ولن تخدش حياء من يقرأها من الكبار واليافعين؛ بل على العكس من ذلك؛ فهي أول نص يصرح بأسماء الأشياء والممارسات والأعضاء التي من شأنها خدش الحياء.

إلا أن ما صنعته مليكة مستظرف من التصريح بهذه الأمور وما يتصل بها من ممارسات ومسميات لم يكن لذاته، وإنما كان مركبا ركبته بغية الوصول إلى تحريك مجموعة من القضايا التي من شأنها أن تخلخل حياة المجتمع وتنبه إلى المسكوت عنه داخل المجتمع. لقد فطنت مليكة مستظرف، كما فطن إلى ذلك من قبلها الأستاذ محمد شكري رحمه الله إلى مثل هذه القضايا التي يرتكبها المجتمع ويبالغ في الإقبال عليها، وفي الوقت نفسه يريد أن يُكَمِّمَ فَمَ كُلِّ من أراد أن يتحدث عنها ويعمل على فضحها.

فالخطأ كلُّ الخطأ في هذه الموضوعات والقضايا، أن نتستر على هؤلاء الذين يسعون إلى ترسيخ ثقافتها السَّمِجَة في مجتمعنا، على حساب المرأة أو على حساب الرجل، حتى ننقي مجتمعنا من مثل هؤلاء الذي يغتصبون براءة الأطفال في سن الرابعة، أو يشترون لذات المراهقات؛ لأنهم يملكون المال الذي يمكنهم من اقتناءِ ما

يُعْرَضُ على نزواتهم. لهذا، فإن ما كتبته مليكة مستظرف، إنما هو من باب تصحيح خلل في المجتمع أو مجموعة من الاختلالات التي ينطوي عليها المجتمع المغربي والمجتمع العربي المسلم بعامة. إنها ظواهر الدعارة والتحرش الجنسي والشذوذ وما يتصل بذلك من ممارسات تُفْصِحُ عن هذا الكبت والجوع الجنسيين اللذين وجب التحدث في أمرهما بصراحة؛ حتى يتمكن الجميع من إدراك المخاطر، وبالتالي الإسراع توّاً نحو العلاج.

لا أظن أن مليكة مستظرف، التي كتبت (جراح الروح والجسد) بكل ما تنطوي عليه من تيمات، خدشت الحياء واعتدت على الأعراف والأخلاق، بالشكل الذي فعلته مليكة نجيب في (لنبدأ الحكاية) التي لم تأت فيها بلفظ ساقط. فأيهما أخطر: أن تكتب مليكة مستظرف في موضوعات الدعارة والتحرش الجنسي بالأطفال والقاصرين والشذوذ وتكتفي في كل ذلك بتسمية الأشياء بمسمياتها، أم أن الأخطر أن تكتب مليكة نجيب في نص (عادات الجسد)، وهو السابع في ترتيب نصوص المجموعة، ما يعمِّقَ فكرة ثنائية (الحضور والغياب) التي انبنت عليها كثير من نصوص هذه المجموعة. غير أن الحاضر الغائب هذه المرة ليس هو الشيطان الذي انتظرته (للا الشريفة) ليُفْسِدَ بحضوره زفافَ زوجها، ولن يكون إنسانا كما هو الحال في نص (الرهينة)؛ حيث هرع الجميع بحثاً عن (فدوى)، ولن يكون أيضا هو ما رأته (التايكة) في نص (آخر من راى الذئب)؛ حتى إن الأوامر صدرت من جهات عليا لترحيلها؛ بغية تحليل مكونات مخها الذي تمكن من التمييز بين أنواع الذئاب.

إن الغائب الحاضر هذه المرة في نص (عادات الجسد) هو: (سائل لزج، قاني اللون، يجرف أوصال العار، ويمحو بصمات الفضيحة)؛ تقول: "وتسرع الخطو، تشعر بشيء لزج سائل محل النسيم الفضولي. تنتشي لذلك وترتاح؛ لعلها العادة الشهرية التي طال انتظارها. فلتأت على الرحب والسعة! ولتكن قانية! ولتنزل شلالا يجرف أوصال العار ويمحو بصمات الفضيحة..!"[1]. وتقول أيضا: "ريح مشاكسة تغازل

---

[1] – لنبدأ الحكاية: مليكة نجيب، ص. 53.

ثوبها وتقذف بأطرافه السفلى بعيدا. ينسلُّ نسيمٌ فضولي إلى ما بين الساقين ويستقر. تُرْجِعُ نعيمةُ أطرافَ الثوبِ بقوةٍ."[1].

وتتواصل النصوص الدالة على شدة اهتمام البطلة (نعيمة) بحضور هذا الضيف الذي أقلق راحتها وحوَّل حياتها إلى جحيم؛ تقول: "وتركبها الهموم؛ هموم (كير كجارد) وهموم العادة الشهرية الغائبة، وهموم العائلة التي تنتظر التخرج والعمل. ويطفو على هذه الهموم همُّ الوصول إلى البيت قبل أن تلتهم الأفواه العديدة الغذاء."[2]. وتقول في مكان آخر: "تعصر نعيمة بقوة مخرج السائل اللزج. تتأمل برغبة نقش حناء، وخاتم ذهب بيد امرأة قربها. وتتحول اليد المخضبة كتباً وأسفاراً خطَّتْ بالحروف اليونانية، تتداخل في بعضها...يطول تحديقها بالخاتم الذي يتراءى لها محبرةً تقطر دماً. تخَفِّفُ من المقبض على ضفيرتها، وتطلق لخيالها العنان."[3]. وتقول بعد ذلك: "وتشدُّ بقوة على ساقيها منتظرة ظهور السائل اللزج. ويحلُّ شهر ماي، والإجهاض مُحَرَّمٌ ومُكَلِّفٌ بعد الشهر الرابع. وتردِّدُ نعيمة مع السادة الفلاسفةِ بهمسٍ: (الحرية هي أن تطلق سراح الآخرين)."[4].

تلك هي النصوص التي أظهرت شدة انتظار (نعيمة)، بطلة الأقصوصة، مجيء هذا الضيف الحاضر الغائب، الذي دَوَّخَها وشغل عقلها وأسر النوم من جفونها. إنها العادة الشهرية التي تأخرت بعد طول انتظار ولم تأت أبداً. والمتتبع لهذه النصوص من حيث بنيتها وشحنتها الدلالية، يلاحظ بأنها جدُّ متباينةٍ. ذلك بأن الحديث عن هذه العادة الشهرية/ الحاضرة الغائبة، يزداد مَدُّهُ ويتأزم وضع البطلة معه كلما اقتربنا من نهاية الحكاية/ الأقصوصة. كما يظهر بأن هذا الحاضر الغائب الكامن في العادة الشهرية لم يأت أبدا؛ بدليل ما خُتِمَتْ به الحكاية: " ويحلُّ شهر ماي، والإجهاض

(1) – لنبدأ الحكاية: مليكة نجيب، ص. 53.

(2) – المصدر نفسه، ص. 53-54.

(3) – نفسه، ص. 54.

(4) – نفسه، ص. 55-56.

مُحَرَّمٌ ومُكَلِّفٌ بعد الشهر الرابع."[1]. والجملة الأخيرة التي قالتها القاصة على لسان (نعيمة) بطلة قصتها: "وتردِّدُ نعيمة مع السادة الفلاسفةِ بهمسٍ: (الحرية هي أن تطلق سراح الآخرين)."[2].

إنه طرح جريء لواحدة من القضايا اليومية التي تعيشها كل أنثى في المجتمعات العربية: انتظار نزول دم الحيض أو ما يعرف بالعادة الشهرية. إنه الشبح العار الذي يطارد كل أنثى ويهدد استقرار حياة كل امرأة طوال عشرين يوم أو يزيد؛ وكأنه الحبس الفروض على المرأة أن تعيشه، وألا تنال منه سراحا مؤقتا إلا بعد نزول هذا السائل اللزج القاني. ثم إن هذا السراح المؤقت لن يدوم إلا أياما معدودات، لتعود كل أنثى إلى حبسها المستديم الذي لا يمكنها أن تخرج منه إلا بحلول سن اليأس.

من هنا أطلقت مليكة نجيب على لسان كل من (نعيمة) و(طامو) و(حياة) و(فدوى) وغيرهن من النساء، صرختها المنادية بإطلاق سراح الآخرين ومنحهم حريتهم؛ حتى يستطيعوا ممارسة حياتهم بكل حرية وانطلاق ودون خوف. إنها صرخة المرأة الأنثى التي لا تريد أن تبقى حبيسة هذا الضيف الحاضر الغائب الذي يقلق راحتها، ويتهددها كل مرة بالعار والفضيحة. فـ (نعيمة) لا يمكنها أن تعيش حرَّة مادامت في كل مرة تعيش قلق الانتظار والخوف من العار الذي يدمر في كل مرة جزءا من كيانها. إنها إشارة إلى بعد تحرري حاسم في حياة المرأة؛ كل امرأة عربية تتوق إلى التحرر من ربقة التقاليد والعادات وسطوة الرجل، بالإضافة إلى التحرر من سجن ذاتها الذي يمارس عليها إرهابا من نوع هذا السائل القاني اللزج الذي وجب انتظار مجيئه كل مرة؛ حتى أصبح لدى الآخرين صكَّ الطهارة والعفة والإخلاص؛ وما هو كذلك.

إن ما جاءت به مليكة نجيب في نص قصير جدا يستوي على بضع صفحات هو (عادات الجسد)، من غير أن تخدش حياء أحد بالألفاظ والكلمات (الساقطة)،

---

[1] – لنبدأ الحكاية: مليكة نجيب، ص. 56

[2] – المصدر نفسه، ص. 56.

أخطر بكثير مما كتبته مليكة مستظرف في نص طويل يستوي على أكثر من ثمانين ومائة صفحة. ذلك بأن مليكة نجيب تعاملت مع الفكرة، في حين تعاملت مليكة مستظرف مع الألفاظ والأشكال، ومن سوء حظ مليكة الموسومة بـ (الظرف) أن قراءنا يكتفون بالوقوف عند الأشكال والمظاهر حتى في كلمات الأدب، في حين أن مليكة الموسومة بـ (النجابة) عرفت كيف تُغَلِّفُ خطابَها، وهو المناداة بتحرير المرأة جملة وتفصيلا؛ حتى من شرفها الذي يعتبر شأنا دينيا لا يمكن لأحد أن يتغاضى عنه، وبالتالي يمر هذا الخطاب خفيا من تحت أعين قرائنا الذين نادرا ما يحتفلون بعمق ما تومئ إليه الكلمات.

لقد بنت مليكة مستظرف روايتها (جراح الروح والجسد) على تيمتين اثنتين: الأولى ظاهرة هي التي أغرت الكثيرين بالقراءة وجعلتهم فريقين: مقبل على قراءة الرواية بنهم، ومُعْرِضٍ عنها محاربٍ لها؛ وهي قضية التحرش الجنسي وما يتصل بها من دعارة ولذات تتصل بالجسد الأنثوي. والثانية عميقة وهي التي لم ينتبه إليها أكثر الذين يتوهمون أنهم قرأوا (جراح الروح والجسد)؛ والحق أنهم لم يجاوزا في قراءة هذا النص الجميل العميق حدود الكلمات العارية عُرْيَ هذا النص؛ إنها تيمة الصمت السرمدي والسكوت عن كل شيء.

إن كل ما تنضح به هذه الرواية من قضايا تنتهي إلى فضح أمر في غاية الخطورة؛ يكمن أساسا في الدعوة والحرص، في آنٍ واحدٍ، على تكميم أفواه الناس؛ خوفا من أن ينطقوا، أو يتفوهوا بكلام من شأنه أن يخلخل حياتهم، ويزلزلَ الأرض من تحت أرجلهم. وتمثل الطفلة/ البطلة في (جراح الروح والجسد) هذا الموقف. فهي التي يُعْتَدى عليها وتُنْتَهتك براءتها الصغيرة ذات الأربع سنوات، وليس من حقِّها أن تنطق. وهي التي يُعاوِدُ آخرون الاعتداءَ عليها، ولا يجب أن تنطق. وهي التي ترافق أختَها إلى بيوت الدعارة؛ لتبيع جسدها وتكون الطفلة شاهدة خرساء على كل شيء.

إن ثنائية الكلام والصمت من أبرز الثنائيات التي ركبتها المرأة المبدعة لطرح مجموعة من قضايا المرأة المغربية في معاناتها مع مجتمعها الرجالي الذي كتم على أنفاسها ومنعها نعمة الكلام التي بمقدورها أن تجعلها مخلوقا ينفِّسُ على نفسه ويعرِبُ عن مكنوناته التي بقيت تتراكم يوما بعد يوم؛ حتى امتلأ الجوف الضيق؛ فانفجر في شكل ما نقرأه اليوم من نصوص إبداعية في شتى سوح التعبير الفني؛ في القصة كما في الرواية والشعر والتشكيل والنحت والمسرح والرقص وغير ذلك من الأشكال الإبداعية التي تظل مرتعا من مراتع التعبير التي مكنت المرأة من ممارسة حريتها.

لقد هدمت المرأة جدار الصمت الذي ظل لسنين عديدة يجثم على أنفاسها ويمنعها من الكلام والتعبير. ولكن لِمَ كان المجتمع حريصا على أن تبقى المرأة صمتة؟ هل لأنها مخلوق لا يُحْسِنُ الكلام؟ أم أن المجتمع يخاف أن تتكلم المرأة إذ إن كلامها رجس؛ لذلك وجب أن تبقى صامتة حتى توفر على المجتمع مجموعة من الأضرار والويلات التي هو في غنىً عنها؟ أم أنَّ مِنْ وراء هذا المنع أسبابا أخرى لا نعرفها، والمجتمع وحدَهُ هو الذي يعرفها ويفهم علَلَها؟

لقد اقترن الكلامُ بالحرام، ووازى الصمتُ الحلالَ الذي يجب أن يَعْمَلَ به كل إنسان؛ خاصة الأنثى. فـ (الحلال/ الحرام) الموجود في (جراح الروح والجسد) مقصور على المرأة دون الرجل. من حق الرجل أن يمارس حريته المطلقة في الصمت والكلام؛ أي أنه ينتقل من الحلال إلى الحرام، ومن الحرام إلى الحلال كما شاء، في حين ليس هذا من حق المرأة التي يجب عليها أن تُكَمِّمَ فمها وأن تتخذ من الصمت عقيدة راسخة. تقول في (جراح الروح والجسد): "أَحْسَسْتُ يداً مرتعشةً تتحَسَّسُ صدري ونهدي؛ أيُّ نهدٍ لطفلةٍ لم تتجاوزْ السادسة من عمرها؟ رفعَ فُسْتاني وبطحَني أرضا. لم أعترضْ. كنتُ أعرفُ أنه لا جدوى من المقاومة أو الصراخ.. استسلمتُ وأنا أَلْعَنُ كل شيء في سرّي، والشريطُ يمرُّ أمامَ عيني. نفسُ الحكاية تتكرر. الرجلُ الأسودُ، والبقّالُ، وقدّور القذر، ومَنْ بعدَ ذلك؟ وانتهي، رفع يُمْناهُ وصفعَني مُهَدِّداً بسوء المصير إنْ أخبرتُ أحداً بالأمر. وتكررتُ اعتداءاته. كنتُ أخضعُ في صمت وذُلٍّ

ومهانة. لم أفكر أبدا في أن أحكي لأيِّ أحدٍ. سيخُ أمّي يتراقصُ أمام عيني، وسَبّابَتُها تترعَّدُ بسوء العاقبة إنْ أخبرتُ أحداً بالأمر.. كنتُ أصْمُتُ وأذعنُ لمصيري. أحملُ عروستي، أكوي فخذها، أنْزِعُ ملابسَها، أشُدُّ شعَرَها، أصرُخُ في وجهها: (لمْ تُحافظي على نفسك، إيّاكِ أنْ تُخبري أحداً بالأمر.."[1]. وهكذا تتوالى الانكسارات الواحدة تلو الأخرى، وتصير العادة لدى المرأة أن تلزَمَ الصَّمْتَ وتُكَمِّمَ فاها.

وحين كَبُرَتْ الطفلة الصغيرة، صارت تصحَبُ أختَها خديجة الكبيرة أينما ذهبت بأمرٍ من أمِّهما؛ فكانت ترى من أختها العجب في تصرفاتها التي تُظْهِرُ الفضيلةَ والورع والخشوع، بينما هي من مريدات بيوت الدعارة في إحدى عمارات الدار البيضاء؛ فتقول خديجة لأختها الصغيرة توصيها بعدم التحدث إلى أيٍّ كان بأنهما كانا معا في السينما: "رفَعَتْ سَبّابَتَها في وجهي (أكرهُ مَنْ يرفعُ سبّابَتَه في وجهي). إياكِ أن تُخْبِري أحداً بالأمر.."[2].

وتواصل مليكة مستظرف تبيان هذا المنع الذي يفرضه الرجل على كل ملفوظ يأتي من قِبَلِ المرأة؛ تقول في (جراح الروح والجسد)، تتحدث عن سوءات أختها خديجة التي استطاعتْ أن توهِمَ جميع مَنْ في البيت بأنها تذهب عند الأخوات المسلمات؛ لحضور مجالس الذِّكْرِ، بينما تذهب في الحقيقة إلى عمارة حيث تمارس الدعارة؛ ووحْدَها أختها الطفلة التي ألزمتها أمُّها باصطحابها معها، كانت على علم بما يحدُثُ، وبأن لا وجود للأخوات المسلمات؛ تقول: "لكن أنا لم أكنْ بلهاءَ. كلُّ شيءٍ مُخَزَّنٌ في هذه الجُمْجُمَةِ. كنتُ أصمُتُ؛ لأنه لا أحدَ يصدِّقُني. أرى وأصمُت. علَّموني أن أبتلِعَ لساني وأصْمُت.."[3].

إنها الدعوة الملحة إلى التزام الصمت وتكميم الفم وعدم التصريح بأي شيء مهما كان الأمر؛ وهذا ما كان يدفع مليكة مستظرف في كل مرة إلى رفع الوصاية عن

---

[1]- جراح الروح والجسد، ص. 15-16.

[2]- المصدر نفسه، ص. 22.

[3]- نفسه، ص. 30.

المرأة؛ تقول: "كل ما في الأمر أنني لا أريد أن أكون تحت وصاية أحد. متى ستظل المرأة على هذه الحال؟ تولد وتكون تحت وصاية أبيها وأخيها، تتزوج فتصبح تحت وصاية زوجها وأهله، وعند وفاته تصبح تحت وصاية أبنائها. متى تملك المرأة زمام نفسها وتكون حُرَّةً؟"[1].

ثم تقول بعد ذلك: "أعرفُ كلَّ شيءٍ وأصْمُتُ؛ لأنه لن يَصَدِّقوني. لن يُصدِّقوا أنها كانت تأخذني إلى تلك الشُّقَّة في نتطقة في أطراف المدينة. كنا ندخلُ إلى تلك الشقة العَفِنَة، تنبعثُ منها رائحة البول والنتانة. كان هناك نِسْوة كثيرات من مختلف الأعمار والأحجام والألوان، تترأسُهُنَّ عجوزٌ شمطاء عيناها لا تهدآنِ من اللمز والغمز، ترتدي الحجاب. الجميع يناديها بالحاجة. منظرُها يبعثُ على الاشمئزاز. تأخذني الحاجة إلى غُرفةٍ وَسِخَةٍ، تعطيني بعض الحلوى والشاي، وقبل أن تُقْفِلَ الباب عليَّ تقول: غادي ندير لأختك (اللدون) ونْبَخَرْها، فيها (المِسَلْمين). أنت صغيرة، حتى تْكَبْري ونْبَخْرَكْ.."[2]

والأسف أن هذا السكوت لازال مستمرا بالرغم من كل ما قامت به المرأة الساردة المغربية، كل ما تبدَّلَ فيه هو طريقة الأداء/ ثمن السكوت. ذلك بأن ثمن السكوت الذي كان من قبلُ، في المجتمع التقليدي، هو التسلط والقمع والضرب، استُبْدِلَ في المجتمع العصري (مع المرأة العصرية) بالمال؛ تقول فاتحة مرشيد في (مخالب المتعة) تبرِّرُ موقف هذه الفئة من النساء من الطلاق: "لأن هذه الطبقة من المجتمع لا تُطَلِّقْ. الزواج فيه رتبة اجتماعية يؤدي عنها الزوج، كما يؤدي ليحتفظ بكرسيِّه في البرلمان، ويحافظ على مناصب أو مراتب أخرى. كل شيء يُشْتَرى.. هو يشتري صَمْتَها، خضوعها، استمراريتها في اللعبة. وهي تستعمل نقودَهُ لتحقيق رغباتها.. كل رغباتها بنا فيها الرغبة في الجنس."[3].

---

[1]- جراح الروح والجسد، ص. 60.

[2] – المصدر نفسه، ص. 33.

[3] – مخالب المتعة: فاتحة مرشيد، ص. 25.

مِنْ قَبْلُ، كان الرجل يأخذ هذا الصمتَ عُنْوَةً بحد العصا والقوة والإرهاب الذي ظل يمارسه على المرأة، واليوم يشتري الرجل صمتَ المرأة بماله الذي يدفعُهُ لها مقابل أن تحافظ على صمتها الذي يضمن له مكانَتَهُ الاجتماعية، وبعد ذلك لها الحق في أن تشتري ما شاءت من الرجال الآخرين...

وعبرتْ وفاء مليح عن الأمر نفسه وهي تفضح ممارسات والد بطلة قصتها (النظر في عيون عاشقة): "تتراءى لي خلف ستار النافذة الشفاف غرفة نومي وأنا في سنواتي الخمس حينما كان والدي يزورني في آخر الليل، ويتوسَّدُ الفراش بجانبي، ينتزِعُ ثيابي. أستفيقُ فَزِعَةً مذعورةً، لكنه يُهَدِّأُ من روعي ويضمني إلى صدره مُوَشْوِشاً لي:

- سنتَسَلّى معا في لعبِ لُعبةٍ لذيذةٍ يا صغيرتي. لا تخافي ولا تخبري أمَّكِ.

أُقَهْقِهُ بين ذراعيْه مغتبطةً بهذه اللعبة الجديدة. في كل ليلة يلعب معي نفس اللعبة. يرتعش فيها جسدي الصغير لذةً ومرارةً، وتسري في أوصالي رَجْفَةٌ باردةٌ. لعبة يلعبها أيضا مع صديقاتي اللواتي يزرْنَني.."[1].

لقد أعادت مليكة مستظرف الاعتبار لهوية الجسد الأنثوي كغيرها من الكاتبات، وذلك عبر وصفها هذا الجسد وعرضها لأكثر مناطقه حساسية، وتصويرها لأهم التحولات التي تطرأ عليه. تقول مليكة مستظرف: "وصلت سن الثانية عشرة. أصبح لي نهدان بحجم حبة الحمص، كنت أشعر بألم وشعيرات ظهرت تحت الإبطين وفي منطقة العانة... دخلت المرحاض لأتبول، وجدت نقطة دم في لباس الداخلي، شعرت بالأرض تميد بي، بكيت في صمت، لم أفهم ماذا يحدث لي؟"[2]

فهي ترصد أهم التحولات التي يتعرض لها هذا الجسد خاصة في المرحلة الانتقالية من الطفولة إلى المراهقة، سن البلوغ الذي تظهر فيه أنوثة المرأة شكلا

---

[1]- اعترافات رجل وقح: وفاء مليح، ص. 78.

[2] - جراح الروح والجسد، مليكة مستظرف، ص. 20.

ومضمونا، حيث تختلج صدرها مجموعة من الأحاسيس التي لم تتعود عليها، والشعور بالكبر؛ تقول الساردة: "لم يخبرني أحد من قبل أن من علامات البلوغ عند الفتاة نزول دم الحيض.."[1].

فالتركيز هنا على أكثر المناطق حساسية، يأتي كاحتفال بهذا الجسد الأنثوي الذي عاش في ظل قهر واحتقار واستغلال الرجل له باعتباره وسيلة تلبي رغباته، أو لحم ينهشه ويرمي به حين يشبع؛ تقول: "ترتدي فستانا أسود ضيقا جدا، فوق الركبتين بكثير، يكشف عن استدارة نهديها، يفضح أكثر مما يستر، تلبس حذاء بكعب عال جدا تنظر في بقايا مرآة مكسورة. وتضع الأحمر والأزرق والأخضر، وتقرص خديها، وتنظر إلى مؤخرتها، وتعصر نهديها بكلتا يديها.."[2].

لقد نجحت مليكة مستظرف في التعبير عن هذا الجانب الخفي في شخصية المرأة، بوصفها ذاتاً مفعمة بالأحاسيس والمشاعر، ذاتاً تكشف عن رغباتها ولذاتها في تفاعلها مع جسد الآخر/الرجل؛ تقول مليكة مستظرف: "أ لست امرأة ولدي أحاسيس.."[3]. هذه الأحاسيس التي تكشف لنا عن الحياة الباطنية لذلك الجسد الأنثوي الذي لطالما نظر إليه الرجل باحتقار، واعتبره وسيلة من وسائل المتعة وإشباع الغرائز الذكورية، دون مراعاة لما يختلجه من روح تنفصل عنه كلما ازداد قهره واستغلاله؛ تقول: "حتى جسدي أحسسته منفصلا عني وكل ما يحدث لا يعدو كونه فيلم من الأفلام الجنسية الرخيصة.."[4]. وكأن المرأة شخصية مركبة من جانبين: روح وجسد، هذا الجسد الذي يكون حاضرا مع كل استغلال جنسي، بينما يغيب الجانب الروحي؛ وكأنه يتبرأ من ذلك الجسد المدنس: "كنت أحس أني ملوثة.."[5].

---

(1) – جراح الروح والجسد، مليكة مستظرف، ص. 21.

(2) — المصدر نفسه، ص. 39.

(3) – نفسه، ص.57.

(4) – نفسه، ص. 61

(5) – نفسه، ص. 20.

هذا التلوث الذي انتقل إليها عبر العالم الذكوري الذي ولد لديها إحساسا عميقا بكره جسدها، لكن رغم ذلك فالجانب الروحي حاضر بقوة لذا المرأة: "أتذكر أول مرة أحببت فيها، ومع ذلك لا أدري إن كانت ذكرى محزنة أو جميلة. كان يسكن في حينا وفي العمارة المواجهة لبيتنا، أصعد إلى السطح وأطيل النظر إليه، كان وسيما كثيف الشعر أسوده وذو شارب كث كذلك وعيناه خضراوتان. كان يشبه نجوم السينما. لم يكن من أبناء بلدي ولم أكن أعرف ما اسمه، أو ما يفعل؟ فلذلك أسميته (حسن) وتخيلت أنه طالب في كلية الطب، وأنه مصري الجنسية. كنت أعرف متى يذهب إلى الكلية ومتى يأتي، أطل من الشرفة، ألتهمه بعيني، لو ينظر إلي فقط؟ لكن لم يكن يحس بوجودي أبدا. أحببته بكل قوة فتاة تبلغ ستة عشرة من عمرها، تعاني الكبت والحرمان.."[1].

هذا الجانب المليء بالأحاسيس والمشاعر الصادقة، الذي لطالما تعرض للقمع، ووجوب الكبت. فالمرأة دائما تصطدم بمصطلحات من مثل: (عيب، حشومة...) إذا ما تملكتها رغبة في التعبير والإفصاح عن مشاعرها ورغباتها؛ تقول مليكة مستظرف:" عندما قلت لزوجي: أشتهيك. قال: أنت عديمة التربية... أ لا تخجلين؟"[2].

هذا الوضع القاهر الذي فُرِضَ على المرأة كبت رغباتها وأحاسيسها، داخل جسد قد ينفجر كقنبلة موقوتة في أي لحظة انفجارا منحرفا إلى الخيانة أو ممارسة الدعارة؛ رغبةً في التحرر والتلاقح مع أجساد أخرى؛ تقول مليكة مستظرف: "كيف أحببته؟ هو هكذا الحب دائما يأتي بلا موعد. الحب كالموت، كالمرض يأتي دائما حين لا ننتظره وفي الأوقات والأماكن الأكثر غرابة. الحب يجعلنا نتصرف كالأطفال بلا منطق. لماذا لا يخترعون مصلا ضد الإصابة بالحب؟"[3]. وبهذا تعترف المرأة أن

---

[1] – جراح الروح والجسد، مليكة مستظرف، ص. 47-48.

[2] – ترانت سيس: مليكة مستظرف، ص. 38.

[3] – المصدر نفسه، ص. 30.

الشعور بالحب الذي يتملكها اتجاه الرجل، هو الذي يضعفها ويجعلها تقع في مخالبه؛ مخالب المتعة بلغة فاتحة مرشيد، لتصير، بعد ذلك، فريسة سائغة في فم لا ينقطع عن الافتراس.

لقد انطلقت مليكة مستظرف في كتابتها من موضوعة الصمت التي ظلت جاثمة على صدرها وصدر جميع النساء اللواتي لم يكن من حقِّهِن الكلام أو التعبير عن أدنى شعور من مشاعرهن. وموضوعة الصمت هذه هي التي ستحمل الساردة إلى طرح رؤيتها بخصوص جملة من الموضوعات والقضايا الأخرى؛ مثل: قضية التحرش الجنسي، وقضية الدعارة، وقضية الشذوذ الجنسي، وقضية العنف والتسلط ضد المرأة، وقضية السحر والشعوذة، وغير ذلك من الويلات التي تنخُرُ جسم المجتمع المغربي.

وإذا كان لابد من ترتيب أهمية هذه القضايا في أفق مليكة مستظرف، فإن قضية التحرش الجنسي تأتي على رأس هرم القضايا التي عالجتها الساردة، تليها في الرتبة قضية الدعارة الشديدة الارتباط بموضوعة التحرش، ثم قضية الشذوذ الجنسي خاصة في جانب الذكور، وقضية العنف والتسلط ضد المرأة، فقضية السحر والشعوذة التي هي نتاج الفكر المقهور الذي تحمله المرأة ونتيجة الهزيمة المستمرة التي صارت عنوانا لحياتها وسمة لوجودها.

لقد كانت مليكة مستظرف مطالَبَةً بالوقوف عند خصوصية التفكير النسائي المغربي الذي ساهم إلى حدٍّ كبير في تأخُّر المرأة وضعفها المتوالي أمام الرجل؛ تقول: "ذهبت إلى الغرفة، وضعتُ ورق اللعب على صدري ورددت وراءها: "ها قلبي، ها تخمامي..". تجشأتْ كثيرا وقالت إن بيني وبينه سحراً جعله يهرب مني. لكنها أكدت لي انه سيعود، وعندها سأكون ملزمة (بذبيحة) و(ليلة كناوية). لم أفهم جيدا معنى (ذبيحة كبيرة)، لكن حركت رأسي بالموافقة، ثم قوَّسَتْ حاجبيها وأغمضتْ عينيها وأخذت تحرك شفتيها بسرعة. تُكلِّمُ أشخاصا تراهم هي فقط. وأخبرتني أن

جنِّيّاً أسود يدعى (ميمون) سكن جسدي هو السبب في كل ما يحدُثُ لي. شعُرْتُ بالفزع لمجرد التفكير في أنني أقتسم هذا الجسد النحيل مع جنِّيٍّ أسود مشاغب.."[1].

إنها امرأة تصدق بالسحر والشعوذة التي بمقدورها أن تبعث لها زوجا من السماء. لقد عَنَّسَتْ، وهي الآن تخاف أن تقضي نَحْبَها ولم تأخذْ بَعْدُ في حُضْنِها رجُلاً. وتُصِرُّ مليكة مستظرف أن تربط قضية اللجوء إلى العرافات بموضوعة القهر الذي تتعرض له المرأة/ الفتاة داخل البيت مِنْ قِبَلِ الرجل الذي هو، هذه المرة، أبوها وإخوتُها؛ تقول: "عندما جاء لخطبتي، ورأته أمي من فتحة الباب، ضربت خدّيها بكفيها حتى ارتسمت أصابع عشرة على وجهها، وقالت: "لا زين لا مجي بكري". لكنك أمي دائما تردّدين: "الراس المغطي أحسن من الراس العريان"، ثم إنني أحبه. عاودتُ النظرَ إليه من فتحة الباب. بدا وسيماً في قميصه الأصفر. تذكرت أنني أكره اللون الأصفر، لون الأسنان الصفراء المتعفنة والابتسامة الصفراء المنافقة، و (للا ميرا) الجِنِّيَّة التي تعشق الأصفر. أبي بدا ممتعضا هو الآخر. أخذ يعبث بالشعيرات الأربعة التي نبتت فوق صدره بلا مناسبة. نفث دخان سيجارته في وجهي وقال: "إنها عملية خاسرة بالتأكيد". لكن أبي متى كانت العواطف تُحْسَبُ بآلةٍ حاسبة؟ هل أكلِّمُ أبي أم تاجرا في سوق الخُردة؟"[2].

وهو الأمر نفسه الذي انتبهت إليه لطيفة لبصير وضربت له مثلا بشخصية (صافي)؛ ذلك الرجل الحلاّق المخَنَّثُ الذي تقصِدُ النساءُ صالونَهُ للقيام بأمرين اثنين؛ تقول: "(صافي) من البارعين في ذلك؛ لذا يَضُجُّ صالونُهُ بالزبونات المنْكَسِراتِ؛ يأتين من كل الجهات، ويعْمَدْنَ إلى القيام بعمليَّتيْنِ اثنتين: أولهما، تَوْضِيبُ الشَّعَرِ، وثانيهما اللْدُون الْعَجيب الذي يُمَدِّدُهُ (صافي) ويثقُبُ من خلاله الأعيُنَ الكثيرة التي تُرْهِقُ كاهلَ السَّيِّداتِ. وكثيراً ما يُتَوِّجُ ذلك أيضا بلعب الورق بصوته الرخيم (ها قلبي ها تخمامي ها باش ياتيني الله)، وأشياءَ أخرى عرفتُها فيما بعْدُ، هي تزويجُ السيِّداتِ بالرجال من المقيمين في الخارج زواجاً أبيض... أحياناً كنتُ أجدُ (صافي) حزينا

---

[1] – ترانت سيس: مليكة مستظرف، ص. 29.

[2] – المصدر نفسه، ص. 30-31.

لوحده في صالونه الغريب، مُمْسِكاً برأسه التي تؤلمهُ وهو يصرُخُ ويلتوي بمشْيَتِهِ الأنيقة...

يضعُ اللدون في إناء على النار حتى يُصْبِحَ سائلاً رصاصيا، ثم يصبُّهُ في إناء مُجَوَّفٍ تحت قدمَيْهِ، وهو يُرَدِّدُ كلاماً غريباً في سِرِّهِ ويرميه في الماء، فيتَّخِذُ شكلَ صفيحةٍ بها أعْيُنٌ كثيرةٌ... ينظُرُ إليَّ وهو يتأ لَّمُ:

- أُنظُري هذه العيون الكثيرةّ. إنها تظهرُ على السطح. سأعْمَدُ إلى إطفائها، وسأرتاحُ. وكلَّما كَثُرَتِ العيون، سأُكَرِّرُ ذلك. ينبغي أن تفعلي ذلك أنتِ أيضاً. العَيْنْ كايْنَة، مذكورة في القرآن..."[1].

ويمكن القول بأن حديث السحر والشعوذة واللجوء إلى العرافات يعتبر خصوصية من خصوصيات الكتابة النسائية في مجال السرد. ذلك بأن الرجال من كُتّابِ القصة والقصة القصيرة والرواية بالمغرب وغير المغرب، نادرا ما وقفوا عند هذه الموضوعة، التي لا تَمُتُّ لتاريخ عقليتهم بصلة. في حين أن الوجود التاريخي للمرأة العربية ارتبط أشدَّ الارتباط باللجوء إلى العرافات، ومحاولة طلب الشفاء أو الحظ أو غير ذلك عند المشعوذين ومِمَّنْ يمتهنون السِّحْرَ والكَهانَةَ.

وليس النساء وحدهم اللائي يَمْتَهِنَّ هذه الحِرْفة، بَلْ وَجَدْناها أيْضاً عند الرجال؛ وهذه صورةٌ من صُوَّرِ استخفاف الرَّجُلِ بعقلية المرأة. ومن هنا سَعَتْ مليكة مستظرف إلى الكشف عن هذا الوجه الآخر للرجل، وَجْهِ تعاطي أعمال السحر تحت طائلة الدّين؛ تقول مليكة مستظرف:"... كنت عند الفقيه. الفقيه السوسي؟ لا فقيه آخر كيشوف في عظم اليهود؟... أكملي حكايتك. ماذا رأى الفقيه في عظم اليهودي؟"[2].

فالمرأة في صورتها المتخلفة التي ترسمها مليكة مستظرف، تلجأ إلى الفقيه (الرجل) لأجل مساعدتها في الحفاظ على زوجها وتقريبه منها، وإبطال السحر الذي

---

[1]- أخاف من...: لطيفة لبصير، ص. 15-16.

[2] - جراح الروح والجسد: مليكة مستظرف، ص. 45.

يبعده عنها. وكُلُّ هذه الأوهام والوساوس التي تُعَشْعِشُ في فكر المرأة، هي التي يستغلها الرَّجُلُ/ الفقيه لأجل كَسْبِ المال، ثم الاستمرار في إيهام الأنثى بقدرته على فك (طلاسم السحر): "قال الفقيه أن أبي فاسق. فاسق؟ كيف؟ قال إنه يذهب لدار قوادة ويصرف كل أمواله هناك..."[1]. فلجوء المرأة إلى الفقيه لأجل السيطرة على الرجل، هو في وجهه الثاني لجوء للمرأة نفسها للبقاء تحت سيطرة ورحمة الرَّجُل؛ تقول الساردة: "ذهبنا عند اليهودي. الزحام كثيف. تصوري هناك رجال ونساء أتوا من مصر وحتى من الهند. شواف عفريت. عندما حان دوري قال لي أشياء غريبة كأنه يعيش معنا سبحان الله... وتمدها خديجة بالورقة البيضاء (الحجاب): خذي هذا (الْحِجاب). أطْبُخيه مع الشاي واسقيه لأبي"[2]. بل إنَّ الأمر يذهب أحيانا إلى حدِّ ارْتِكابِ الجريمة؛ تقول مليكة مستظرف: "ما رأيك لو تتزوجينَهُ وتُمَثِّلينَ عليه الْحُبَّ وبعدها تَعْطيه (التّوكالْ). أنا أعرف فْقيهْ سوسي (ضْرَبْتَهْ ما تْنَوَّضْ رْبيعْ)؛ يُعطيكِ وَصْفَةً سحرية يأكُلُها زَوْجُكِ، يبقى طَريحَ الفِراشِ، يَسْقُطُ شَعَرُهُ، يَنْحُلُ جِسْمُهُ، يَمُوتُ بِبُطْءٍ، وَتَتَلَذَّذينَ بِعَذابِهِ"[3].

فقولُها (وتتلذذين بموته) صورة من صور الانتقام التي تقف عندها مليكة مستظرف من حين لآخر ضد الرجل. فهو الرَّجُلُ الذي لجأتْ إليه بغية مساعدتها على السيطرة على زوجها/ الرجل، وهو نفسُهُ الرَّجُلُ الذي يضع المرأة تحت رحمته حين تلجأ إليه كفقيه. وهذا يجعل المرأة بين رجلين: واحد تنتقم منه، والآخر ينتقم منها عن طريق جعلها تابعة له. ولم تستطع المرأة لحدِّ الساعة أن تُدْرِكَ هذه المفارقة العجيبة بين الرجُلَيْن في عمل الشعوذة والسحر واللجوء إلى العرّافاتِ.

لقد كان على مليكة مستظرف أن تخوض في عدد من القضايا في الوقت نفسه، دون أن تفرط في هذه أو تلك، ودون أن يَحْسِبَها القارئ بأنها تهتم بهذه

---

(1) - جراح الروح والجسد، مليكة مستظرف، ص. 45.

(2) – المصدر نفسه، ص. 25–26.

(3) - نفسه، ص. 76.

القضية، مثلا، أكثر من تلك. وقد ساعدتها لغتها المرنة الموجودة بين العمية والفصحى، بل والاستعمال الجيِّد للعامية التي يحسِبُها المتلقي بأنها من اللسان الفصيح؛ ساعدتها على تصوير مجتمعها بطريقة يصعب على الكثيرين مجاراتها فيها.

وكان موضوع التحرش الجنسي والاعتداء على الأطفال من أبرز الموضوعات التي شغلت بال مليكة مستظرف، سواء في مجموعتها القصصية (ترانت سيس) أم في روايتها السير ذاتية (جراح الروح والجسد) إذ عَمِلَتْ في كلا المِتْنَيْنِ على فضح الرَّجُلِ الذي كان في كُلِّ مرةٍ من وراء هذه الويلاتِ. وهكذا راحت تَعُدُّ مجْرِميها في هذا الصدد ابتداء بشخصية المعلم، ومرورا بشخصية البقال، إلى أن تصل إلى صور من زنا المحارم التي أظْهَرَتْ مجتمع التزام الصَّمْتِ على حقيقته. فالطفل الشبيه بالطفلة في مجموعتها القصصية (ترانت سيس)؛ أي (الخونتة) يعاني مرارة الاختلاف الجسدي بين مجتمع الأنوثة ومجتمع الذكورة، وهو يتعرض للتحرش داخل الوسط التربوي (المدرسة) من قِبَلِ أستاذه: "يستبقيني الأستاذ، يلمس وجهي برفق ولطف؛ أشك في سلامة نواياه: وجهك أملس أكثر من الازم، كل أصدقائك نبتت لهم شوارب إلا أنت، ترتعش أصابعه، تسري الرعشة في جسدي، إحساس لذيذ، غريب و... آثم. أمسح قطرات العرق عن جبهتي، عيناه تلمعان بشيء غريب كالشهوة.."[1].

وقد تعَمَّدَتِ مليكة مستظرف أن يكون المتحرش بالطفل/الطفلة هو أستاذ التربية الإسلامية الذي يلقن التلاميذ المبادئ والأسس السامية الفاضلة التي تمكنهم من الاهتداء إلى الطريق القويم. وهذه صورة التناقض في مجتمع الرَّجُلِ/ رجُلِ الدّين والتربية بين الأقوال والأفعال؛ حيث راح أستاذ التربية الإسلامية يشرح تعاليم الدين الحنيف؛ تقول: "أستاذ التربية الإسلامية يبسمل ويحوقل ويقول: (الفاعل والمفعول به في نار جهنم)..."[2]؛ بينما تناسى أنه هو الفاعل في تحرشه، والطفل البريء هو المفعول به أو فيه؛ فهما معاً بابان من أبواب المنصوبات في النحو العربي.

---

[1] – ترانت سيس: مليكة مستظرف، ص. 13–14.

[2]– المصدر نفسه، ص. 13.

ويأتي الاغتصاب من شخص غريب في الشارع، وهذه المرة مع طفلة أكملت سنها الرابعة؛ تقول: "اعترض طريقي رجل أسود، طويل جدا ونحيف. يا إلهي كم هو طويل وبشع !... أركبني دراجته وطار بي... انتهى بنا المطاف في عمارة نائية وفوق سطح إحدى العمارات. أمسكني بعنف وبطحني أرضا. رفع فستاني، حاولت الصراخ. كانت يده تقفل فمي بقوة.. أحسست بالاختناق.. جسمه ثقيل.. ورائحة عرقه كريهة.. وهذا اللهاث قرب أذني.. حاولت المقاومة، وكلما قاومت وحاولت التخلص منه، ازداد شراسة. وبعدها انتهى. مادة لزجة كريهة بين فخدي. ألمٌ. شعري أشعث، رجلاي كأنهما مصنوعتان من القطن؛ لا أستطيع الوقوف. هو مُمَدَّدٌ بجانبي يلهث كحيوان، كخنزير، كشيطان، وذلك الشيء.. الطويل جدا الضخم يتدلى بين رجليه.. وصرخت.. استطعت الصراخ بقوة.."[1].

وقد شَكَّلَ هذا الاغتصاب بالنسبة للساردة لحظة غامضة مظلمة لا تعرف شيئا عنها. وهذا أمر طبيعي؛ إذ كيف لطفلة في سن الرابعة أن تكون لها ثقافة جنسية خاصة في مجتمعاتنا العربية؛ تقول: "لم أعد أفهم شيئا"[2]. فهي لا تعرف أسماء أعضاء الجسم: "وذلك الشيء.. الطويل جدا الضخم يتدلى بين رجليه.."[3].

بل إن الحديث عن بعض أعضاء الجسم هو من قبيل المحرمات داخل المنزل وخارجه. إنها مناطق حساسة لم تكن تسميها بمسمياتها، إنها أشياء خطيرة يمنع حتى الاقتراب منها، مادامت الأمُّ أدخلتها في دائرة المحرمات. تقول: "كنت أغضب من والدتي لما تترك غريبة تفعل بي ذلك؟ ألم تكن تنهاني عن لمس ذلك المكان؟ أتساءلُ لِمَ تغضب والدتي إذا ماضبطتني ألمس ذلك المكان أو أحكه؟ ذلك المكان؟ أو ليس له اسم؟ أو ليس شيئا يخصني؟ لِمَ لم نكن نستطيع أن نحكي عنه بحرية كأي عضو

---

[1]- جراح الروح والجسد: مليكة مستظرف، ص. 7.

[2] – المصدر نفسه، ص. 8.

[3] - نفسه، ص. 7.

من أعضاء الجسم؟ كالأنف، اليد، الرأس؟ ثم لِمَ لا تغضب والدتي إذا ما رأت شقيقي يلمس قضيبه؟"[1].

ويأتي زنا المحارم على رأس أنواع التحرش التي تعرضت لها المرأة وهي طفلة صغيرة. وقد فضحت مليكة مستظرف عددا من صور هذا النوع من التحرش الذي يترك في نفسية المتَحَرَّشِ به جُرْحاً عميقا؛ تقول: "عندما كانت تذهب ماما للعمل، يأخذني بابا، ينزع ملابسي كلها، ويُقَبِّلُ كل جسمي، وبعدما ينزع بنطلونه ويخرج شَيْئَهُ وَيَضَعُهُ فِي مُؤَخِّرَتِي. كُنْتُ أُحِسُّ بالألم؛ لكنه كان يقول لي: لو أخبرتِ أيَّ أَحَدٍ سأرميك في الغابةِ، وتأكلُ الذئابُ جِسْمَكِ"[2]. إنها الغابة، بل حتى الغابة التي تعيش فيها حيوانات مختلفة في أشكالها وأحجامها، نجد هذه الحيوانات تدافع عن أبنائها بشراسة وتحميهم، بعكس ما يوجد في المجتمع الأدمي العاقل حيث ينهش الأب جسد ابنه أو ابنته الصغير البريء.

وهكذا تتحول شخصية الطفل أو الطفلة جراء هذا الفعل المشين (الاغتصاب) الذي يتعرض له، في وقت جد مبكر من حياته، وهو عمُرُ البراءة واللعب والأحلام، إلى كومة من الأمراض النفسية التي يحملها بين أحشائه لا يستطيع إمساك نفسه عن التفكير فيها: "مِنْ يَوْمِها لَمْ أَعُدْ تِلكَ الفتاة المشاغبة العنيدة، رأسي دائما مطأطأ، وفي عَيْنَيَّ انْكِسارٌ وَحُزْنٌ وَذُلٌّ وَخَوْفٌ كَبيرٌ وَكُرْهٌ أَكْبَر.."[3].

ففي كل مكان من هذه الدنيا، في البيت كما في الشارع والمدرسة، يوجد رجل يتربص بهذا الطفل أو هذه الطفلة البريئة شرّاً، ويسيلُ لُعابُهُ لأجل العبثِ ببراءته؛ تقول مليكة مستظرف: "في حينا كان بقال طيب يغدق علي دون الجميع بالحلوى والشكلاطة... وعندما أخْبَرْتُ والدتي بالأمر لا تزيد عن قولها إنه رجل طيب.

---

[1] – جراح الروح والجسد، مليكة مستظرف، ص. 19.

[2]– المصدر نفسه، ص. 92–93.

[3]– نفسه، ص. 14.

ووالدتي لا تخطئ في حكمها على الناس؛ إذن فهو رجل طيب"[1]. إلا أن هذا الرجل الذي كان يختبئ وراء قناع الطيبوبة المصطنعة، كان يخفي بداخله وحشاً للرغبة الحيوانية التي لا تميز بين طفلة في سنها الرابعة، وامرأة راشدة بالغة. فما أنْ جلست الطفلة على ركبتيه حتى تأجَّجَتْ نيرانُ شهوته الراكدة تحت رمادٍ ساخنٍ؛ تقول:"رَبَّتَ على شعري وقال إنني فتاة جميلة، وقبلني على خدي، وأجلسني على ركبتيه وقال: اختاري ما تريدين وكل ما تشتهين من أنواع الحلوى، ما تحشميش.. وبعدها أحْسَسْتُ شيئاً مَحْشُوّاً بيْن فَخِدي، وأنفاسا مُتَهَدِّجَةً قُرْبَ أذني.. وَرَميتُ بكل الحلوى التي ملأتُ بها جيوبي.. كانتْ يَدُهُ كَكَمّاشَةٍ تُطْبِقُ عليَّ تَشُلُّ حَرَكتي... أنْظُرُ إلى الحُرْقِ في فخدي.. أرْتَعِشُ.. أَرْتَعِشُ.. و..."[2]. وهي لا تنفكُّ تتذكَّرُ جملة والدتها: "لا تخبري غريبا بالأمر.. لم تحافظي على نفسك"[3]. لهذا، فهي تلتزم الصمت بعد كل مأدبة اغتصاب تكون مدعُوَّةً لها، أو بالأحرى تتعرض لها وتكون ضحيَّةً لأمراض القائم عليها.

ومنذ تلك الحادثة، صدر بالبيت أمْرٌ ضد الطفلة: "لا أبْرَحُ البيتَ، إلا إلى المدرسة"[4]. لكن هذا البيت نفسه لم يكن أمنا، حيث ستتعرض للاغتصاب مرة ثالثة (الرجل الأسود والبقال)؛ تقول: "لكن حتى البيت لم يعد آمنا. كان يسكن معنا قريب أبي القروي اسمه (قدور)... لم يكن يكلِّمُني إلاّ صافِعاً أو ناهِراً أو شاتِماً.."[5].

ولم تُعَمِّرْ رُجولَةُ (قدّور) المصطنعة، إذ سُرْعان ما تأجَّجَتْ أمراضُهُ وعُقَدُهُ الجنسيَّة التي كانت تختبئ في مكان ما داخل جسده الضخم، لتنفجر داخل جسد طفلة لم تتعدى ربيعها السادس؛ تقول مليكة مستظرف: "أحسست يدا مرتعشة

---

(1)- جراح الروح والجسد، مليكة مستظرف، ص. 13.

(2)- المصدر نفسه، ص. 13-14.

(3)- نفسه، ص. 14.

(4)- نفسه، ص. 15.

(5)- نفسه، ص. 15.

تتحسس صدري ونهدي (أيُّ نَهْدٍ لطفلة لم تتجاوز السادسة من عمرها؟). رفع فستاني وبَطَحَني أرضا. لم اعْتَرِضْ، كنتُ أعْرِفُ أنهُ لا جَدْوى مِنَ المقاومة أو الصراخ.. استسلمت وأنا ألْعَنُ كُلَّ شيءٍ في سِرّي والشَّريطُ يَمُرُّ أمام عَيْنَيَّ، نَفْسُ الْحِكايَةِ تَتَكَرَّرُ."[1]. وتُسْدَلُ السِّتارَةُ على هذا المشْهَدِ بتكرار العبارة التي حفظتها الساردةُ: "رفع يمناه وصفعني مهددا بسوء المصير إنْ أخْبَرْتُ أحداً بالأمر.."[2].

ثم يتكرر الشيء نفسه في كل مرة، حتى إنها فكرت في ارتكاب جريمة في حق هذا الوحش الذي صار ينهش جسدها كلما انتابَهُ جوعُهُ الجنسي؛ تقول: "لكن في ذلك اليوم عندما كنت نائمة، أحسست بشيء ثقيل جاثم على صدري، حاولت إزالة هذا الشيء بيدين واهنتين. استفقت وجدت (قدور القذر) فوق جسمي، شفتاه الكريهتان تطبقان على فمي، و.. لم يكن أحد في البيت، ربما كانت والدتي في المطبخ، بكيتُ. هذه المرة حاولت الصُّراخَ، لكنهُ أَطْبَقَ بِيُسْراهُ على فمي وبيمناه صَفَعَني. كانتْ عيناه تلمعان بشيء غريب، الْكُرْهُ، الحِقْدُ، لا أدري. كم أتمنى لو أستطيع أن أحمل سكينا وأَغْرِزَهُ في صدره وافتحه لأرى إنْ كان يَحْمِلُ قَلْباً مِثْلَ باقي الْبَشَرِ؛ يُحِسُّ يتألم.. (مستحيل أن يكون له قلب).."[3].

بل إنها راحتْ تتخيَّلُ أشياء أخرى قد تمكِّنُها من الانتقام من هذا الرجل الذي صار يغتصب طفولَتَها في كل وقتٍ وحين؛ تقول الساردة: "أسرح بأفكاري ثانية، أتخيلني رجلا شرطيا طويل القامة، ألقي القبض على (قدور القذر)؛ أضربه ضربا مبرحا في بطنه، أَحْمِلُ سيخا حديديا أضعه في النار حتى يحمر وأكوي قَضيبَهُ حتى ينتفخ، وأراه يتلوى أمامي من الألم، يركع عند قدمي يقبلهما، وأنا أَرْفِسُهُ بقدمي وَبِعُنْفٍ، وأغرز أظافري في وجهه حتى يسيل الدم. وأُعَلِّقُهُ في مَيْدانٍ عام، ويَرْجُمُهُ

[1] - جراح الروح والجسد، مليكة مستظرف، ص. 15.

[2] – المصدر نفسه، ص. 16.

[3] - نفسه، ص. 29.

الأطفال بالحجارة. ويموتُ وتأكلُ الكلابُ جُثَّتَهُ النَّتِنَةِ.."[1]. يا له من انتقام تحلُمُ به هذه الطفلة، وتتمنى لو يشاركُها جميعُ الأطفال في ذلك؛ للأخذ بثأرهم منه، وَوَضْعِ حدٍّ لهذا الجُرْمِ الذي يهدِّدُ طفولَتَهُم البريئة ويتهَدَّدُها بالزَّوالِ.

ولم يكن من وراء كل ما تتعرَّضُ له الطفلة من قِبَلِ (قدور القَذِر) سوى مشاهدَ من الضَرْبِ والتَّهْديدِ والإرْغامِ على الصَّمت وابتلاع اللسان من طرف المعتدي. والأسرةُ التي مِنَ الْمَفْروضِ أنْ تَنْتَقِمَ لِشَرَفِ ابنتها المغتصبة، فهي الأخرى تلزمها بالسكوت.. الصَّمْتُ ثُمَّ الصَّمْتُ، والكل يَتَوَعَّدُ بسوءِ العاقبة إنْ تَجَرَّأَتْ على البَوْحِ لأَحَدٍ بما حدث لها. فلم يبق أمامها، والحال هذه، سوى أن تصْمُتَ وتنتظر مَنْ سيكون المغْتَصِبُ المقبل، وهي تَعُدَّ المتحرِّشين بها: "الرجل الأسود، البقال، وقدور القذر، ومَنْ بعد ذلك؟"[2]. بل إنها كانت تعود إلى دُميتها لتستعيد معها شريط العقاب؛ كما كانت تفعل معها أمُّها حين تكتشف اغتصابها من قِبَلِ شخص ما: "كُنْتُ أصْمُتُ وَأذْعِنُ لمِصيري، أَحْمِلُ عَروسَتي، أكْوي فَخِذَها، أنْزَعُ ملابسها، أشُدُّ شَعَرَها، أصْرُخُ في وجْهِها." لِمَ تُحافظي على نفسك! إياكِ أنْ تُخْبِري أَحَداً بِالأمْرِ!"[3].

لم يعد البيتُ إذن آمناً وسط كل هذه الممارسات؛ لدرجة أن الطفلة لم تَعُدْ تَعُدْ تتطمئِنُّ لِحُضْنِ أبيها الذي يُفْتَرَضُ فيه كُل الحَنان؛ تقول: "يأتي أبي يحاول تحريك قدمي ويدي. لا أستطيع. يحملني بين ذراعيه لا أحس بالأمان بين ذراعيه. بل الخوف. وأتمنى أن أفر منه.."[4]. إن الأمر والحالُ هذه يتعلق بمصادرة قاسيّة لسنوات الطفولة التي قضتها هذه الطفلة، كما يقضيها كثير من أطفال مجتمعاتنا في بؤس وقهر وفساد: "كَبُرْتُ فجأة، لم أعد كالأطفال لأني أعرفُ أكْثَرَ منهم، ولأنه حدثت لي أشياء لا تَحْدُثُ للأطفال عادة. كُنْتُ أُحِسُّ أنّي مُلَوَّثَةٌ، قلبي وحياتي أصبح بهما بُقَعٌ

---

[1] – جراح الروح والجسد، مليكة مستظرف، ص. 36–37.

[2] – المصدر نفسه، ص. 16.

[3] – نفسه، ص. 16.

[4] – نفسه، ص. 28.

سوداء كثيرة. ورغم أن السنين مرت، فأنا أُدينُ كل الذين أهانوا أدميتي وصادروا طفولتي.."[1].

ولأنها لم تَعِشْ طفولتَها كما كان يجب أن تعيشها، فإنها تحلم أن تكون أُمّاً قبل أن تكونَ زَوْجَةً مرتبطة بزوج، ترغَبُ في أن تكون لها طفلة تعتني بها وتمنحها الحُبَّ؛ إذ هو أهم شيء لحمايتها من المحيط الموحش الذي يجسده الرجل الذي صار يمثِّلُ في عينيها مركزاً للاعتداء والظلم والقهر والاستغلال المستمر. وستعمل كل ما في وسعها لتمنح ابنتها الأمومة التي حُرِمَتْ منها والتي لطالما حلمت بها؛ تقول: "أحلم أن لي طفلة أضمها إلي، أمنحها الحُبَّ والْحُبَّ وفساتين كثيرة ولعبا. أبدا لن تكون أقل من الأخريات. لن أنهرها، لن أكوي فخدها؛ بل سأخفيها عن كل العيون القذرة. لكن أبدا لا أحلم بزوج. لم أكن أستطيع أن أَتَخَيَّلَني عروسا بفستان أبيض. حاولت مِراراً تَخَيُّلَ شَكْلِ الْعَريس؛ فيتراءى لي وَجْهُ (قدور القذر). أستفيق من حلمي مَرْعوبَةً على واقع أشدّ رُعْباً.."[2].

ويبقى زنا المحارم من أبشع صور الاستغلال والتحرش الجنسيين اللذين عمِلَتْ مليكة مستظرف وغيرُها من الساردات المغربيات المعاصرات على فضحه؛ تقول مليكة: "هل تظنين نفسك الوحيدة التي اغتصبت في طفولتها؟ إنك واهمة إن حكايتك لا شيء بجانب الحكايات الأخرى. ستجدين داخل كل بيت حكاية يندى لها الشيطان وسأعطيك مثلا بسيطا. (أنا)؛ هل تعرفين مَنْ كان يغتصبني في الطفولة؟ خالي وأخي، لا تفتحي عينك دهشة. انتظري حتّى أُكْمِل.. كانا يَتَناوَبانِ عَلَيَّ: يَخْرُجُ خالي وَيَدْخُلُ أخي الأكبرَ والوحيدَ. كنْتُ حينَها في الرابعة، ربما اغْتَصَبوني وأنا لا زلتُ في الْمَهْدِ، مَنْ يَدْري؟"[3]. وقد كان على هذه الطفلة المسكينة أن تحتفظ بالصمت وأن تبتلع لسانها هي الأخرى، إما بطريقة مباشرة أو غير مباشرة؛ تقول:

---

[1] – جراح الروح والجسد، مليكة مستظرف، ص. 20.

[2]– المصدر نفسه، ص. 18.

[3] – نفسه، ص. 81.

"أنا الأخرى لم أحكِ لوالدتي شيئا؛ لأنها لم تكن موجودة دائما، يا إمّا في (البار)، أو سَكْرانة؛ نادرا ما كُنْتُ أراها في وَعْيِها.."[1].

كُلُّ هذا يحْدُثُ في مجتمع حَذَّرَ الله عز وجل أهْلَهُ مِنَ الوُقوع في هذه الجريمة النَّكْراء.. ونتيجة لكل هذه الممارسات التي كانت تتعرض لها الطفلة، فإنها حَبَلَتْ وانتفخ بطنها؛ جراء ما كان يتناوَبُ عليه من بطون. فما الذي ينتظره المجتمع من طفلة اغتصب الرجل طفولتها البريئة!؟ أ لمْ يكن يُحَضِّرُها لأمْرٍ أكبر!؟ طبعا إنه البغاء والدعارة التي تنتظر طفلة كهذه حين تصيرُ بالِغَةً أو في سِنِّ مَنْ يعرِفُ ما يَحْدُثُ لهُ: "عندما وصل سني ثلاثة عشرة سنة حبلت وعندما عَلِمَتْ أمّي بالخبر، طَرَدَتْ خالي وأخي، ومِنْ يَوْمِها لَمْ أَرَهُما.. ثُمَّ أَسْقَطَتْني. والدتي بارِعَةٌ في مِثْلِ هذه الأمور. مِنْ يوْمِها تَرَكْتُ الْمَدْرَسَةَ.. كُلُّ شيءٍ كان مُهَيَّئاً لي لِكَيْ أَنْحَرِفَ"[2].

ثم تأتي مليكة مستظرف لتقف، بعد ذلك، عند التحرش الجنسي بالمرأة بعد أن فضحت ممارسات الرجل بخصوص الاعتداء على الأطفال واغتصاب طفولتهم الجميلة؛ تقول: "كتلة من اللحم تجلس قبالتي، لا يكف عن النظر باتجاهي، يتظاهر بقراءة جريدة، قطرة ماء تسقط على أنفي.. قطرتان. ينزع نظارته عن عينيه، يعيدها، يبتسم، يغمز، يبدو كبهلوان، يحاول أن يكون لطيفا. ألتقط وردة ذابلة، أعبث بأوراقها، أرجع إلى البيت.. لا أرجع.. أرجع، وأخيرا حَسَمَتِ السَّماءُ أمْرَها وقَرَّرَتْ أنْ تُمْطِرَ.

اللعنة! اللعنة! أضُمُّ طفلي، الرجل يناديني، يلوح بمفاتيحه.."[3].

إنه يقوم بكل هذا لأجل تجريب فحولته في عالم النساء؛ تقول: "لا يهمهم إلا تحقيق انتصارات باهرة فوقَ الْأَسِرَّةِ، ولا يَحُطّونَ حِرابَهُم وأسلحتهم إلا بعد أن يتأكدوا أنهم أسقطوا (المرأة) بالضربة القاضية"[1].

---

[1] – جراح الروح والجسد، مليكة مستظرف، ص.81.

[2] – المصدر نفسه، ص. 81–82.

[3] – ترانت سيس: مليكة مستظرف، ص. 28.

وهكذا يصبح جسد المرأة سلاحا بيد الرجل، يقوم باستغلاله؛ تحقيرا لها ولأنوثتها. وتعظيما لقوته كرجل يملك القوة التي تخول له ارتكاب كل جرائم التحرش في حقها. ويبقى الصمت القاتل ينهش كيان المرأة، وهو نقطة ضعف بالنسبة لها، بينما يتخذه الرجل نقطة قوة وخوف منه تُزَوِّدُهُ بالطاقة التي هو في حاجة إليها للاستمرار في التحرش.

وليس التحرش في حد ذاته كفعل هو الأخطر، بقدر ما تكمن الخطورة في الصمت الذي يلي فعل التحرش، حيث تذعن المرأة بصمتها وسكوتها للأمر الواقع؛ خوفا من الأحكام الزاجرة التي ستصدر في حقها من قِبَلِ المجتمع: "لكَ عُذْرُكَ يا إِمامَنا، فَحَوّاءُ التي أَخْرَجَتْ آدَمَ مِنَ الْجَنَّةِ، أَلَيْسَتْ كفيلةً بِأَنْ تُخْرِجَكَ عَنْ وَقارِكَ؟"[2].

حتى المرضى من النساء لم يسلمن من وباء التحرش وهن طريحات الفراش في المستشفى؛ لأن هذا الغول/ المرض موجود في كل مكان وليس له زمن محدد يأتي فيه: "الرجل قال لي بَعْدَ أنْ قَضَمَ شَفَتي: قُبْلَةٌ أَبَوِيَّةٌ... أَنْتِ مِثْلَ ابْنَتي.. لكنَّ أبي لا يُقبِّلُني في فمي.. بَلْ لَمْ يُقبِّلْني أبداً.."[3].

وينتقل هذا الغول/ الوباء من مكان إلى آخر، لنجده في الشارع وداخل وسائل النقل؛ كالحافلات حيث تسود لغة الازدحام؛ يقول الناس فيما يتداولونه من أمثال شعبية: (تزاحَموا تَراحَموا)؛ يا لها من رحمةٍ تلك التي يعيشها الإنسان أو يشْهَدُ صورها في الحافلة؛ تقول مليكة مستظرف: "وَمِنْ خَلْفي كان شخص آخر يلتصق بي بشكل غريب. كُنْتُ أُحِسُّ بأنفاسه تُحْرِقُ أذني. الحافلة كانت كسلحفاة عجوز هَدَّها الزَّمَنُ، والسائق يقف عند كل محطة ليصعد عشرات من البشر. لا أدري كيف تستوعب الحافلة كل هذا العدد الهائل. ما زالتْ أنفاسُ الرجل قُرْبَ أذني، حاولت الابتعاد

---

(1) – ترانت سيس: مليكة مستظرف، ص. 44.

(2) – المصدر نفسه، ص. 42.

(3) – نفسه، ص. 35.

قليلا. لكن الزحام.. الاختناق، ورائحة العرق و.. وازداد احتكاك الرجل الذي خلفي بشكل واضح، والسكوت أكثر من هذا معناه أن اللعبة قد أعجبتني. "[1].

ويبقى الصمت في كل مرة سَيِّدَ الموقف؛ "لأننا إذا عريناها ستطفو روائح كريهة على السطح، روائح فضائح تزكم الأنوف؛ حكاياتُ اعتداءات داخل الإدارات، في المستشفيات، في البيوت، في الشارع، حتى في الحافلات.."[2].

ومن ذلك أيضا ما جاءت به في روايتها (جراح الروح والجسد)، حيث تقول عن نفسها: "خرجت من البيت أمشي عن غير قصد. التقيت رجلا. قال لي: تذهبين معي؟ بيتي قريبٌ من هنا. لمْ أفكِّرْ. رَكِبْتُ سيّارةً. ذهبتُ معهُ. وفي بيته نزع ملابسي. لم أغضبْ، لم أهْتَم. كان الأمر لا يعنيني، حتى جسدي أحسسْتُهُ منفصِلاً عني وكل ما يَحْدُثُ لا يعدو كونه فيلما من الأفلام الجنسية الرخيصة. فجأة تذكرْتُ (قدور) القذر. نظرتُ حولي. ماذا أفعل هنا؟ كنتُ مستلقية على ظهري ورجلٌ ما يَرْكَبُنِي. شعُرْتُ بالاشمئزاز، بالاحتناق، أبعدتُهُ عني بكل قوَّةٍ، تأوَّهَ. لبستُ ملابسي. ماذا سيفعلُ والدي إذا علِمَ بالأمر؟"[3].

تلك إذن جملة من الصور التي جاءت بها مليكة مستظرف في مؤلفيْها: (جراح الروح والجسد) ومجموعتها القصصية (ترانت سيس)؛ وهي صور تبيِّن إلى أيِّ حَدٍّ ينهش الرجل، والمجتمع حاميه، جسد المرأة ويقتل روحها طفلةً صغيرةً ومراهقة وشابة وامرأة متزوجة أو مطلقة أو غير ذلك.

ولا تكتفي مليكة مستظرف بالتحرش الجنسي واغتصاب الأطفال في طفولتهم البريئة، بل تتجاوز ذلك إلى قضايا الخيانة الزوجية التي تُعَدُّ هي الأخرى صورة من صور الفساد التي صارت عنوانا بارزا للمجتمع؛ تقول: "حتى عندما أحضر إحدى خليلاته إلى البيت لم أعترض، كانت كفه دائما تسبق فمه، الكلام يدخل من أذنيه

---

(1) – ترانت سيس: مليكة مستظرف، ص. 46.

(2) – جراح الروح والجسد: مليكة مستظرف، ص. 95.

(3) – المصدر نفسه، ص. 61.

إلى عضلاته مباشرة. كان سادِيَّ الطِّباعِ. يَوْمَها أَكْمَلْتُ تقشير البصل، وبين الفَيْنَةِ والأخرى أمسح عيني وأنفي الْمُكَوَّر حتى أصبح يؤلمني من شدة المسح. وعندما دخل المطبخ وهو يُقْفِلُ زِرَّ بَنْطَلونِهِ، سألني إنْ كُنْتُ أبكي مِنْ شِدَّةِ الْغَيْرةِ. قلتُ له دون أن أرفع عيني: لا، كنتُ فقط أقشر البصل. بَدا غاضِباً وخرج بِرُفْقَةِ خليلته التي كانت ترتدي جلبابا أسود وتضع يديها في فتحتي جلبابها متعمِّدةً أنْ تُبْرِزَ مُؤخِّرَتَها. عيناها جِرّيئتان ووقحتان.."[1].

وفي كل مرة يأتي المجتمع بأعرافه ليلتمس الأعذار للرجل ويبرر مواقفه السيئة وأمراضه الخبيثة؛ تقول عن صورة أخرى من صور الخيانة؛ في (جراح الروح والجسد)، تحكي فيها عن علاقة أمها بأبيها "والدك كل ليلة مع امرأة، هذه شقراء والأخرى سمراء وأخرى لا أدري كيف هي. يجري وراء (الشيخات)، يعيش وكأنه هارون رشيد عصره. يتركني وحدي وينتظر مني أن أظل وفية له."[2]. فالرجل يمارس رجولته، وكأن الأمر يتعلق بحق طبيعي منحه إياه الشرع، دون اكتراث بمشاعر الزوجة؛ تقول الساردة: "لأن خيانة الرجل ليست كخيانة المرأة. فعندما يخون الرجل زوجته له ألف عذر وعذر، ويقولون إنه رجل ويمارس رجولته؛ يشيرون بأصابع الاتهام لزوجته؛ لأنها لم تُحْسِنْ الاحتفاظ به.."[3].

وتتواصل النقاشات بين الساردة وأبيها؛ لتوضيح غلط الرجل بخصوص الخيانة الزوجية: "شَدَّني أبي من يدي بعنف: -خيانة الرجل ليست كخيانة المرأة!... قاطعته..- الخيانة ليس لها لون وجنس، الخيانة تبقى خيانة. تَصَرُّفٌ حقير وبشع، ما رأيك بطعم الخيانة.. أ ليس مُرّاً؟ أمّي عانت منه كثيرا. حتّى أمّي كان الناس يأتون ويقولون لها زوجك رأيناه مع فلانة، زوجك مع فلانة. كانتْ تبكي في صَمْتٍ، وعندما أقول لها اغضبي، ثوري لكرامتكِ. كانت تقول لي: مِنْ أين لي بالعيش الحلال

---

[1] - ترانت سيس: مليكة مستظرف، ص. 26.

[2] - جراح الروح والجسد: مليكة مستظرف، ص. 58.

[3] - المصدر نفسه، ص. 61-62.

إذا تركته؟ وعندما كنت تحضر كانت تغسل قدميك وفي عيْنَيْها ذُلٌّ وانْكِسارٌ. كنتُ أَكْرَهُ ضَعْفَها وَخُضوعَها. خُنْتَها كَثيراً وَلَمْ تَخُنْكَ ولا مَرَّةً.."[1].

ويأتي دور الأب للإدلاء بتبريراته الواهية التي دفعته إلى الخيانة: "عيب أمِّكِ أنها سلبية، إذا قلت لها هذا الشيء أبيض فهو أبيض حتى ولو كان أسودا. إذا قلت لها موتي في هذا المكان، تموتُ لِحِينِها. وأنا كُنْتُ بحاجة لامرأة تناقشني، تعارضني. كُنْتُ أُحِسُّ أنني أعيش لوحدي في البيت أفكر وحدي وأقرر وحدي أمُّكِ تكتفي دائما بتحريك رأسها بالموافقة حتى ولو لَمْ تفهم ما أقولُ. كُنْتُ مُحْتاجا لامرأة تُحَسِّسُني بوجودها تلبسُ أحْسَنَ اللِّباسِ لي وتَتَزَيَّنُ لأجلي.."[2]. ومن ذلك أيضا قولها: "عندما قلت لزوجي: أشتهيك. قال: أنت عديمة التربية.. ألا تخجلين؟ في الغد قال لي زوجتي: أشتهيك. قلت له أنت عديم التربية.. ألا تخجل؟ ضحك ببلادة: هذا حقي.. منحني إياه ديني وأجدادي.."[3].

ثم يأتي دور الزوجة لتمارس هي الأخرى الخيانة الزوجية، تحت طائلة مجموعة من الظروف؛ كالفقر وضعف الرجل الذي لم يعد قادرا على تلبية رغباتها الجنسية. من هنا تعرض علينا مليكة مستظرف نموذج الزوجة التي لم يعد زوجها قادرا على إشباع رغباتها؛ بسبب المرض؛ فما كان إلا أن أعلنت التمرُّدَ والعصيان عليه بعد أن كان هو الآمر الناهي في المنزل؛ تقول الساردة على لسان الزوج: "زوجتي مومس، اللعنة على النساء، على كل النساء من حواء وانتهاء بزوجتي إلا أمي. قبل المرض كنتُ الآمر الناهي، لا تجرؤ على رفع صوتها في حضوري.. خانتني صحتي، أصبحتْ هي رجُلُ البيت، وهي التي تعملُ؛ لذلك تَنَمْرَدَتْ علي.. بعدَها طلبتُ منها أن تفعلَ ما بدا لها بعيدا عني ودون أن أعرف. على العموم هي لم تكن تنتظر إذناً مني. أخبارُ مغامراتها كانت تصلني.. اضطُرِرْتُ لتطليقها؛ حِفاظاً على ما تبقّى أو لم يَتَبَقَّ من

---

[1] – جراح الروح والجسد: مليكة مستظرف، ص. 71–72.

[2]– المصدر نفسه، ص. 72.

[3] – ترانت سيس: مليكة مستظرف، ص. 38.

رجولةٍ وهْمِيَّةٍ. الفاجرةً فضحتْني عند كل العائلة. قالتْ لهم إني لا أختلف عنها في شيء، بل هي أرْجَلُ مني.. بَنْتِ الحْرامْ قليلة الأصل.."[1].

وتحاول مليكة مستظرف البحث عن تبريرات تبرر بواسطتها خيانة الزوجة لزوجها: "المرأة تتغاضى عن أشياء كثيرة، عن رصيدك الصفر في البنك، تغفر لك عدم اهتمامك بشراء هدية يوم عيد ميلادها، تتجرع بكوب ماء بارد صفعةً وجَّهْتَها لها في لحظة غضب، لكن أبدا لن تغفر لك أن تُقَصِّرَ في حقها على الفراش.. حتى لو أسكنتها أفخم الفيلات وألبستها آخر صيحات الموضة، وأهديتها وَزْنَهَا ذهبا، ستضرب كل هذه الأشياء في الصفر وَسَتَبْحَثُ عنْ أي شيء لكي تُحيلَ حياتَك جحيما. وستصبح (عمرها ماشافت معك نهارا أبيض)، هذه اللازمة التي ستكررها على مسمعك لَيْلَ نهار، على كل الأوزان، وبكل الألحان؛ حتى تضطر لطلاقها. وإذا كانت لا تستطيع الاستغناء عن أموالك ومصلحتها المادية معك، فتأكد أنها ستخونك مع أقرب الناس إليك؛ وقد يكون السائق.."[2].

لقد حاولت مليكة مستظرف من خلال كل ما وقفنا عنده أن تقدِّم بين يدي القارئ ورقة عمل لتغيير حياة المرأة والتفكير في مصيرها الذي يتهدَّدُها كما يتهَدَّدُ حياة المجتمع بأسره. ذلك بأن المرأة عِماد المجتمع، ولا سبيل إلى تطور حياة الإنسان دون تطوير حياة المرأة. إن الأمر هنا يتعلق بوصف دقيق للداء الذي ينخُرُ المجتمع، إذ ليست القضية قضية امرأة، وإنما هي قضية مجتمع بكامله. من هنا عملت الساردة على فضح كل الممارسات المشينة التي تتعرض لها الأنثى من المهْد إلى اللَّحْد. فالمرأة التي تتحدث عنها مليكة مستظرف ما هي إلا نتاج المجتمع والرجل الذي ساد هذا المجتمع وحَكَمَهُ بعقلية لا تنتج إلا الفساد.

إنها العقلية التي تُقَلِّلُ من شأن الأنثى وتعتَبِرُ مجيئها إلى الأسرة عاراً وهمّاً تَحْسِبُ له الأسرة ألف حساب. بل إن المرأة، وفق هذه العقلية عديمة المعرفة لا تتقن عملها

---

[1] – ترانت سيس: مليكة مستظرف، ص. 52–53.

[2]– المصدر نفسه، ص. 65.

حتى ولو حصلت على أعلى الشهادات، في حين لا يمكن للرجل أن يُخْطِئ؛ تقول: "لا بد أن في الأمر لُبْسا. بالتأكيد أخطأت الطبيبة، أنا لا أثق في النساء الطبيبات، لا يُتْقِنَّ عملهن. سآخُذُها غدا.. لا بَلِ الآن إلى طبيب رَجُلٍ.."[1]. فالكل يخاف المرأة ويقلل من شأنها، حتى مثيلتُها المرأة التي توجد كزوجة تحت رحمة الرجل، فصارت تتحدث بلسانه وتفكِّرُ بعقليته: "يا ويلي.. اللي عَنْدَهْ بَنْتْ عَنْدَهْ أفعى.. لازَمْ يقتلها.. يا ريتْ كُلْ أولادي ذُكور.. الْبَناتُ مُصيبة.. يا رَبّي لا تْوَرّينا ما يُخيفُنا.."[2].

وحين اغتصبها الرجل الأسود وهي طفلة لم تتجاوز الأربع سنوات، أنزلت بها أمها أشدَّ العقاب، بالرغم من أنها هي الضحيّة التي وجَبَ أن تسعى الأمُّ إلى استرجاع حقها، ولكن بدل ذلك وجدناها: "تنزع جلبابها، تذهب إلى المطبخ، تعود وهي تحمل سيخا حديديا احْمَرَّ رَأْسُهُ بفعل النار. أَجْفِلُ رُعْباً.. أَهْرَبُ إلى الغرفة الأخرى، تنادي أمّي على خديجة: أمْسِكيها بَنْت الحْرامْ.. تُمْسِكُني خديجة وتكوي والدتي فخذي الأيسر، أرتعش.. أرتعش.. لم أعد أستطيع حتى الصُّراخ. أنزوي في رُكْنِ الغرفة وأبكي في صمت وأمسح دموعي.."[3]. ولا تكتفي الأم بالكَيِّ، إذ بعد ذلك "تأخذ عصاً وتضربني على مؤخرتي بعنف، بجنون.. جنون.. جنون. أتأوه، أصرخ.."[4].

ثم يأتي نوع ثالث من العقاب هو الشتم والسَّبُّ؛ والمعروف أنَّ الجرح الذي يخلفه العنف النفسي، عبر النطق بكلمات جارحة أشد بكثير من العنف الجسدي الذي يخلفه الضرب أو الجرح أو الكَيُّ: "أحسست بالحرقة في قلبي أشد إيلاما من الحرق في فخذي. كنت أنتحب كطفل يشكو حرقة الفطام."[5]. فهذا مثال التحقير

---

(1)- ترانت سيس: مليكة مستظرف، ص. 60.

(2)- جراح الروح والجسد: مليكة مستظرف، ص. 8.

(3)- المصدر نفسه، ص. 9-10.

(4)- نفسه، ص. 16.

(5)- نفسه، ص. 10.

والقهر الذي تعانيه المرأة من نظيرتها المرأة؛ وهو أشد إيلاما من التحقير الذي تعانيه مِنْ قِبَلِ الرجل. وقد سبقت الإشارة إلى أن المرأة التي تتولى العقاب هنا تفكر بعقلية الرجل وتوجد تحت رحمته كزوجة؛ لذلك وجب أن تتصرف مع بناتها من الإناث بالشكل الذي سيتصرف به الرجل.

وتبقى تيمة السكوت والتزام الصمت الأبدي هي النهاية التي تؤول إليها كل مغامرة أو حكاية تدخلها المرأة. هكذا كان يحدث لها إثر كل اعتداء تتعرض له من قِبَلِ (قدور القذر)؛ تقول: "رفع يمناه وصفعني مهددا بسوء المصير إن أخبرت أحدا بالأمر. وتكررت اعتداءاتهُ. كُنْتُ أخضع في صمت وذل ومهانة. لم أفكر أبدا في أن أحكي لأيِّ أَحَدٍ. سِيخُ أُمّي يتراقص أمام عيني، وَسَبّابَتُها تَتَوَعَّدُ العاقبة إنْ أخْبَرْتُ أحداً بالأمر.."[1].

تلك هي مليكة مستظرف، شمعةٌ انطفأت قبل الموعد، ولو قَدَّرَ لها الخالق أن تعيش أكثر مما عاشته، لأعطت حياة المرأة في المجتمع المغربي بُعْدا غير الذي تحيا به. إنها المرأة التي عملت قصارى جهدها لوضع حدٍّ لحياة الصمت التي فُرِضَتْ عليها وعلى أخواتها من النساء. ويمكن القول بأن مليكة مستظرف استطاعت أن تؤثر بأسلوبها وصراحتها وطريقتها في الكتابة في كثير من الساردات المغربيات المعاصرات.

[1]- المصدر نفسه، ص. 16.

انبلاج عورة الصمت بين تجربتين:
«ضفائر» و«أخاف من...» للطيفة لبصير
«05»

تقع المجموعة القصصية (ضفائر) للقاصة المغربية لطيفة لبصير في تسع وخمسين صفحة، من القطع الصغير، وتضم بين دفتيها أحد عشر نصّاً كلُّها حملتْ أسماء أنثوية؛ هي على التوالي: (عالية، منانة، زهرة، نانسي، طامو، ليلى، رقية، زينب، حياة، غيثة، أحلام). وجاءت لوحة الغلاف، للفنان التشكيلي (لوي بيير سارازان)، لتعكس مضمون هذا الاختيار وعدده؛ بحيث عبَّرت المستطيلات الأحد عشر المتوازية، عن أشباح نساء بسيقان وقوائم وأيدٍ وما يمكن أن نتصوره رأسا أو يشبه رأساً آدميّا من جنس الإناث. وجاء كل هذا وسط إطار أسود قاتم اللون، صُفَّتْ على صفحته قبورٌ أو سراديب (المستطيلات) النساء الأحد عشر اللواتي لم يبق منهن سوى هذه الهياكل الجوفاء أو الخطوط الرقيقة الأشبه ما تكون بخيوط سوداء واهنة؛ لا تكاد تختلف من سرداب/ قبرٍ إلى آخر.

ويمكننا أن نتأول الألوان الحمراء والبرتقالية التي تعمُّ بعض السراديب/ القبور دون البعض الآخر، على أنها لهيب النار المتأرجح بين الحمرة والزرقة والاصفرار؛ وهي النار التي لفحت هذه الأجساد وكوتها؛ لتصير إلى ما آلت إليه؛ نتيجة ما اقترفته من آثام. وسواء كان العقاب واقعا في الحياة الأولى أم في الحياة الثانية الأخرى (القبر/ السرداب)، فإن الأجساد الأنثوية الأحد عشر قد نالت منها النار إلى حدٍّ أن حوَّلتْها إلى أشباح متفحِّمةٍ لا تكاد تختلف طولا وشكلاً.

كما تجب الإشارة إلى أن الإطار الأسودَ الحاوي لهذه السراديب/ القبور، لا يخلو من نور/ ضوءِ طالع من فوق، يتضافر في تشكيله كل من عنوان المجموعة

(ضفائر)، واسم المؤلفة (لطيفة لبصير)؛ وقد كُتِبا معاً بخط سميك وبلون ناصع البياض؛ وكأنه النور الآتي لإضاءة ظلمة هذه القبور/ السراديب، أو كأنه بهذه النصاعة والبياض يشبه الثلج الذي جاء لينزل برداً وسلاماً على هذه الأجساد/ الأشباح المتفحمة المشتعلة؛ بفعل ما اكتوت به من لهيب النار. والنار هنا تؤول إلى عذابات المرأة التي لا تنتهي؛ بفعل ما يُمارَسُ عليها من قهر واحتقار ودونية. وتأتي (ضفائر) القصاصة (لطيفة لبصير) بكل ما ذكرناه، لتوقع صكَّ الخلاص لهذه المرأة من العهود السابقة ومن كل الممارسات القهرية التي سيَّجَتْ حياة المرأة لعهود طويلة.

وإلى جانب هذا الإطار القاتم السواد إلى جهة اليسار، يطالعنا هامش بعرض سنتمترين بلون أزرق زرقة لون السماء في يوم ربيعي جميل، او زرقة البحر حين يكون هادئا مطمئنا. وسواء كان هذا الهامش من جنس اللوحة أم مما أُضيف لاستكمال صورة الغلاف، فإنه ينطوي على ما من شأنه أن يدل على هذا الصفاء المرْتَقَبَ المنتظَرَ بعد الحِلكَة والعتَمَة التي يعكسها الإطار الأسود الحاوي للسراديب الأحد عش. ولا نستيعد هنا أن يحيل الرقم أحَدَ عَشَر على الحد عشر كوكبا في رؤية نبي الله يوسف عليه السلام؛ إلا أنها هنا جاءت في الشكل والمضمون المعكوسين، إذ وجب انجلاء العَتَمَة والتأثير الفاعل لكل من النور (اللون الأبيض الذي كتب به العنوان واسم المؤلفة)، والزرقة المتمثلة في الهامش إلى جهة اليسار من الغلاف، لتستيعد الأجساد/ الأشباح/ الخيوط المتفحِّمة توهُّجَها، حينذاك فقط تتحقق رؤية النبي يوسف عليه السلام بالنسبة للقاصة لطيفة لبصير وكواكبها الأحد عشر.

ومما يَدْعَمُ هذا التأويل أن العتمة ستنجلي على السراديب الأحد عشر ويعمُّها عَبَقُ من نور على الصفحة الرابعة من الغلاف، وهي آخر ما نقرأه من صفحات (ضفاف) لطيفة لبصير؛ إذ يتلاشى الإطار الأسود القاتم، ليفسح المجال لبعض من الضوء، وكأنه يُطِلُّ على السّراديب. لعله الضوء الآتي من فوق حيث اللون الناصع البياض الذي كُتِبَ به عنوان المجموعة واسم مؤلفتها، بالإضافة إلى الزرقة الصافية المنبعثة من يسار الإطار الحالك. وبالرغم من أن الصفحة الرابعة للغلاف لا تعد في

مجموعة لطيفة لبصير استمرار لصفحة الغلاف الأولى حيث العنوانن ولا علاقة لهذه بتلك في تصميم هذا الغلاف، إلا أننا منحنا أنفسنا ههنا فسحة التأويل الذي يجعل المؤلفة متفائلة، بالرغم من التشاؤم الذي خيَّم على رؤيتها والذي يكاد يخنق هذه الرؤية في انطلاق الحكي.

واللافت للنظر أن لطيفة لبصير مدمنة لون السواد، إذ تفضل أن يكون غلافا لكثير من مجموعاتها القصصية، ومن ذلك مجموعتها الأخيرة (أخاف من...) الصادرة عن مطبعة النجاح الجديدة بالدار البيضاء عام 2010، حيث جاءت اللوحة التشكيلية التي صممتها الرسامة مريم لبصير، وسط إطار من السواد يستهلك كل الغلاف، بما في ذلك الصفحة الرابعة التي ظهرت عليها صورة القاصة وتقديم صغير للقاصة زهرة زيراوي.

وحين قرأت (ضفائر) لطيفة لبصير، كنت قد قرأت قبلها بفاصل يومين مجموعة (لنبدأ الحكاية) للقاصة مليكة نجيب. وبالرغم من أنني لا أكتب هذه الدراسة لأجل عقد مقارنة بين القاصتين، إلا أنني وجدت بين الساردتين مجموعة هامة من نقط التشابة وأخرى تدخل في إطار الاختلاف؛ ربما قد تسعف الأيام ويسعف اليراع لتبيانها كلها. وقبل أن يصل ذلك الموعد، أفضل أن أقف هنا عند بعض هذه القواسم المشتركة التي انتبهت إليها وأنا أقرأ قصص المجموعتين؛ من ذلك تشابه مصير الذوات الأنثوية التي تحدثت عنها كل ساردة، وخطاب العتبة في كل مجموعة، والإطار الموضوعاتي والروح المنتظم للقصص عند كل من لطيفة لبصير ومليكة نجيب.

لن نعرض لهذا الآن، مادمت أرغب في الكشف عن بعض تقنيات الكتابة القصصية لدى لطيفة لبصير، والموضوعات التي أرَّقَتْ نساءَها حتى أنها اختارت، عن وعي أم عن غير وعي، إحراقهُنَّ ووضْعَهُنَّ في سراديب مظلمة، أو العكس؛ أي وضعهُنَّ أولا في السراديب ثم انتظار تفَحُّمِ أجسادهن التي تحوَّلتْ إلى أشباح وخيوط واهية، لتنبعث من جديد؛ بفضل فعل الكتابة الذي تمارسه لطيفة لبصير وغيرها من

الساردات اللواتي تحول فعل الكتابة، على أيديهِنَّ، إلى شُحْنَةٍ نورانيَّةٍ تبعث الأموات وتُحْيي الأجسادَ المتَفَحِّمَةَ.

لا يمكن لقارئ لطيفة لبصير أن يتيه عن الروح الرابض داخل قصصها، أو لنقل لدى نسائها الإحدى عشر؛ إذ لا يخلو نص من نصوص المجموعة من الحديث عن موضوعة (الطفولة) أو (الطفل) أو ما يقوم مقام ذلك كالمحفظة أو الضفائر أو شخصية الأم؛ بمعنى أن هنالك اهتماما واضحا بكل ما له علاقة بالحياة الماضية المرتبطة بطفولة الإنسان وحياته وهو في سنٍّ صغيرة؛ وكأن هذا الشخص يَحِنُّ حنيناً بالغاً إلى طفولته التي لم يقضها بالشكل الذي كان يجب أن يعيشها به. فالساردة تعمل على متابعة هذا الوضع؛ وضع الكاتب المبدع الذي ندم على أشياء متعلقة بطفولته. وفي كتابات لطيفة لبصير التي تلت (ضفائر) ما يؤكد هذه الرؤية المرتبطة بالطفولة وما يتصل بها من مواقف؛ نجد هذا في كثير من النصوص القصصية التي كتبتها لطيفة لبصير في مجموعتها المتميزة (أخاف من..).

وإذا كان هذا هو أول مفتاح من مفاتيح قراءة (ضفائر) لطيفة لبصير، فإن المفتاح الثاني لا يبعُدُ، على مستوى الدلالة، عن العناصر التي يحيل عليها المفتاح الثاني. إنها موضوعة (الحُلُم) و(الذكريات) والتوجه المستمر والمِلْحاح نحو الآتي والمستقبل. وعلى هذا الأساس نجد نصوص الضفائر تبحر باتجاهين معاكسين: اتجاه يبالغ في طلب الماضي وذكرياته المرتبطة بالطفولة، واتجاه يبحر باتجاه المستقبل وكل ما يترتبط به من آمال وتطلعات. ويحضُرُ البُعْدُ الزمني بقوة بتحديداته الواقعية وتنوهاته السردية. وهذا يضيف علامة أخرى تنضاف إلى التلاحم الحاصل بين أجزاء هذه المجموعة ومكوناتها السردية، بدءا بالعتبات؛ عتبةِ العنوان، وعتبةِ صفحة الغلاف، وما سميته في كتابي (عتبات النص)، بالتقديم الصغير، ومرورا بعناوين القصص، وانتهاءً إلى معارض النساء الإحدى عشر، وما يربط أو يفرق بينهن. وهذا ما يجعلني أهنئُ القصاصة لطيفة لبصير على هذا البناء الدقيق الذي قلما نقرأه في كتابات الولوعين بهذا الجنس الأدبي الجميل.

ف (العالية) الطفلة التي كبُرَتْ إلى أنْ قامت بأعباء أمها المريضة، اسم على مُسمّى؛ فهي فعلا (عالية) وفي مقام عالٍ جداً جعلها الحاملة لمسؤولية البيت ومسؤوليةِ أمِّها: "أمي دائما طفلة صغيرة جدل، الغريب أننا كنا طفلتين صغيرتين بأحجام مختلفة، وكانت أمي تلعب معي كل اللعب. كنت أفرح كثيرا إذ كانت تلعب بعينين نهمتين، ولا تَمَلُّ أبدا.. لكنني أحسستُ يوما أنني أكبر من أمّي، فقد ضربني أبي حين رأى وجهَها ملطَّخاً بالفحم، وشدَّ شعري بقسوة وهو يصرُخُ: (حْضي امُّكْ). في ذلك اليوم، أدركتُ أن أمي تصغرني بسنوات بالرغم من أنها تبدو امرأة كبيرةً، ولم أستطعْ فَهْمَ ذلكَ.."[1].

لم تستطع العالية الطفلة التي ستتزوج أن تتخلى عن أمها وطفولتها التي تعيشها في الطفولة القسرية التي تقتسمها مع أمها. لهذا لم يستطع الزوج أن يقنعها بالبقاء إلى جانبه وعدم التفكير في أمها: "زوجي يمسك بيدي ويأخذني إلى مكان بعيد عن أمي، هناك لم أكن أراها، كانت تنظر بعينين طفوليتين، وأنا أستيقظ في الصباح رأيتها لا تعرف شيئا، وبدتْ لي حزينةً جدا أمام شرفتها.. كنتُ أخشى أن.. زوجي ينظر إلي. أحس أنه بعيد جدا عما أشعر به.. غادرته واشتريت لعبةً. أراهنُ أن أمي ستَفْرَحُ كثيرا حين تراها."[2]. من هنا كانت العالية طفلة مختلفة؛ تقول: "لم أكن أذهب إلى المدرسة إلا نادرا، لا أريد أن أعرفَ شيئا آخرَ غيرَ هذا العالَمِ الذي أعيشُهُ.. كنتُ أرى أنني أختلف عن الأطفال بضحكاتهم الصغيرة وأحلامهم المطمئنة؛ كنتُ طفلةً مختلفةً.."[3].

وكما في أكثر نصوص هذه المجموعة، يظهر الجنس الذكوري إلى جانب الأنثى متمثلا في السلطتين التقليديتين المعروفتين: الأب والزوج، وكلاهما من هذا النمط

---

[1] – ضفائر: لطيفة لبصير، منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب، الدار البيضاء، ط. 1/ 2006، ص. 8.

[2] – المصدر نفسه، ص. 11.

[3] – نفسه، ص. 10.

المعرقل لتقدم المرأة وتحررها، تعمل الساردة على استرجاعهما من أعماق الماضي، بغية محاكمتهما من جهة، ثم التصالح معهما، إن وجدت فيهما ما يطمئن بالها. فهذه (العالية) واحدة من النساء الإحدى عشر اللواتي سيرقُدْنَ في قبر من القبور المعَدَّةِ في لوحة الفنان (لوي بيير سارازان)؛ تقول لطيفة لبصير: "كان أبي يزجرني كعادته ويوصيني ألا تبْرَحَ عيناايَ أمّي. كنتُ أخافُ كثيرا حين أجدُني أمامها بصمتها الغريب ونظراتها التي لم أكن أفهمها. فقد كان عمري سبع سنواتٍ، وكنتُ دائما أسأل نفسي: لماذا يوصيني أبي أن أراقبَ أمّي؟ وكثيرا ما كنتُ أسألُ ابنةَ الجيران هل تتكلَّفُ هي أيضا بأمِّها.."[1].

وتقول أيضا: "صارت أمي طفلةً كبيرةً أغيِّرُ ملابسَها التي تتَّسِخُ بسرعةٍ وأغسلُ وجهها الذي يعْرَقُ من شدَّةِ الحركة، وأهيءُ لها اللُّعَبَ كي تلعبَ طويلا، وأنا أنظرُ إليها وهي تضحكُ بعيون طفولية مشرقة: (كمْ انتِ جميلةٌ يا أمّي وأنت طفلة!). كنتُ كلما كبُرْتُ أرى أمي وهي تعود إلى الطفولة. أنظرُ إليها الآن أمامي وأتمنى أنْ تكبُرَ ولو لحظةً واحدةً؛ لكنها مازالتْ مُمْسِكَةً بدميتي التي رميتها منذ زمن بعيد جدا. أمّي لا تدركُ شيئاً. كنتُ أسألُها دوماً هل تعرفُني، وكانتْ تناديني باسمي، غير أنها لم تكن تعرفُ مَنْ أكونُ.."[2].

وتقول في مكان آخر متتبعةً هذا الشريط الطفولي للأمِّ الطفلة: "أنا الآن أوَدِّعُ هذا البيتَ إلى بيتٍ آخرَ. أمّي تلتصقُ بي بعينيها العطوفتين. لا أدري إنْ كانت تشعُرُ بذهابي الآن عنها. بدَتْ لي أكثرَ التصاقاً بي من الأيام الأخرى.. كان زوجي ينظُرُ إليَّ في صمتٍ، وكنتُ أشعُرُ أنني أحبُّهُ وأكرهُهُ في نفس الآنِ. بدا غريباً عني وعن أمّي، وبدا بعيدا تماماً عن عالمي الذي ألِفتُهُ: إنذاراتُ أبي المتكرِّرة، صمتُ أمّي الطويل، الرجالُ الكثيرون الذين عرفتُهُم نكايةً بأبي الذي كان يصرُخُ في وجهي كلما رآني: (البناتْ المحكومين ما يفوتوش قُسْمَيْنْ مَنْ وْرَا القْرايَة... كَيْجيوْ لَدْيورْهُمْ...

[1] – ضفائر: لطيفة لبصير، ص. 8.

[2] – المصدر نفسه، ص. 9.

أمُّكْ خاصْها مَنْ يَحْضيها...)"[1]. لقد جاء العنوانُ موازياً للدلالاتِ الواردةِ في الأسطُرِ التي شَيَّعَتِ (العالية)/ الطفلة التي كبُرَتْ، وقبلَها كانت قد شَيَّعَتْ أُمَّ العالية التي تَصْغُرُ كلما تقدَّمَ بها السِّنُّ. هذه هي العالية نموذج من نماذج النساء اللواتي تعرض علينا لطيفة لبصير شيئا من معاناتهن؛ خاصة معاناة العيش بمعية سيرورة الزمن بين الماضي والحاضر، وعدم القدرة على مقاومة هذا الناموس الذي لا يمكن أن يتعطَّلَ أو يتحوَّل.

ومن هذه النماذج أيضا، قصة (طامو) التي اعجبتني كثيرا، وهي الخامسة في الترتيب وتقع بين قصتي (نانسي) و(ليلى). ويعود السِّرُّ في هذا الإعجاب إلى الطريقة التي قضت بها هذه النثى نَحْبَها، لتجِدَ لنفسها، أو لِتَصْنَعَ لها لطيفة لبصير سرداباً/ قبراً إلى جانب القبور الأخرى المتوازية على صفحة غلاف المجموعة بإطاره القاتم السواد. ستموت (طامو) مرتين: المرة الأولى عن طريق اسمها، وهو موت وُلِدَ معها؛ أي انها تحمل نهايتها في اسمها الذي حملته منذ أول يوم من قدومها إلى هذا العالم. والمرةُ الثانية عن طريق رغبتها الحمقاء في معانقة المظاهر الخادعة؛ تقول لطيفة لبصير: "شهَقَتْ طامو.. وهي تَنْدُبُ وجهها الجميل. أمسك بها وأقسم أنها لن تغادر المكان حتى تُطفئ ما أيقظتْهُ.."[2].

لقد دفعتِ المسكينةُ الثمن غاليا نتيجة موقفها من الرجال المغاربة؛ حين حكمتْ عليهم بأنهم: "تذكرتْ زميلاتها، بدا لها أن وجودَها معهنَّ كان حائلا دون هذه الفرصة الثمينة. وتشَمَّمَتْ رائحة (جان) الغريب عن الوطن وعن (طامو).. في المقهى امسك يدَها وقبَّلَها. تذكَّرَتْ إحدى زميلاتها حين أخْبَرَتْها أن الأجانبَ يرغبون في المرأة العربية كثيرا وخاصة المغربية؛ فهي بالنسبة إليهم امرأة مليئة بالدفء ولا تشبه بأي حال نساءَهُم الباردات اللواتي يُشْبِهْنَ الرِّجالَ. أما المغاربة، فهم لا

[1] – ضفائر: لطيفة لبصير، ص. 10.

[2] – المصدر نفسه، ص. 34.

ينفقون كثيرا على المرأة، إذ يريدون كلَّ شيءٍ مجاناً.."[1]. وتقول في مكان آخر: "هؤلاء الأوغاد (تقصدُ الرجال المغاربة) لا يعرفون كيف تُعامَلُ المرأة. ها هو رجُلٌ يرغَبُ فيها ويتفتت من أجلها ويناديها (تامي). تتلذذ باسمها الذائب في فرنسيته الجميلة وتنام بين أحضانه دافئةً مغرِّدَة.. قالتْ في نفسه: يعرِفُ الأجانبُ أشياءَ كثيرةً، فهم لا يشبهون الأوغادَ الذين نُداعِبُهُم مُكْرَهاتٍ.."[2]. لم يخطُرْ ببالها بأن الرجل الذي تأبَّطَتْ ذراعَهُ ليس فرنسيا، وإنما هو من (الأوغاد): "تَهْرَبُ من يديهِ قليلا وتَصْرُخُ: لنتوَقَّفْ. أمْسَكَ بشعرها المنْسابِ بيدين قويَّتين: (رَيْحي الأرْضْ وْما تْكَلْميش..). فَغَرَتْ فاها: (جانْ) يتحدَّثُ باللهجة المغربية دون عوائق! (أنت مغربي...) (اسْحابْ ليكْ نَصْراني.. دْوي أطامو؟!)"[3]. وهكذا تُسَجِّلُ لطيفة لبصير، من خلال هذه النهاية، انطفاء شمعة (طامو) إذ لن تغادر الغرفة حتى (تُطْفِئَ ما أيْقَظَتْهُ).

لم تقتنعْ (طامو) بكلام أمها في أنَّ "الاسم مجرد اسم ولا علاقة له بالشخص"[4]؛ فراحت تتمرد على هذا الوضع المتناقض في حياتها؛ ذلك بأنها فتاة جميلة "تعلمتْ منذ سنوات كيف تمشي بخطوات ضيقة، كيف يتحرك الصدر ليستقبل الأعين القادمة، كيف ترمي لحاظها وتردفها بانكماش رقيق تتدفق منه الصبابة العسلية، كيف تحاور الأصدقاء بلهجة أنيقة صافية، كيف تتفرج الشفاه عن كلمات موسيقية وتنحرف برفق. كل هذا من شأنه أن يريح الآخرين. هي أيضا تعلمت أن تكون فتاة مريحة؛ كأنها تلقت دروسا سريعة في جمالية الإيقاع. كل شيء أصبح له إيقاع، غير أن والدتها لا تعرف ذلك.."[5].

---

[1] – ضفائر: لطيفة لبصير، ص. 33.

[2] – المصدر نفسه، ص. 33.

[3] – نفسه، ص. 34.

[4] – نفسه، ص. 29.

[5] – نفسه، ص. 31.

إلا أن اسمها (لعنة) ظلت تلاحقها في حياتها، فجرّتها عقدة الاسم إلى تعاطي الدعارة والقنص رفقة زميلاتها؛ فكان ذلك إيذاناً بانطفائها ككل الضفائر التي انطفأت في مجموعة لطيفة لبصير، وسرى إليها التَّفَخُّم كما سرى إلى من سَبَقْنَها في لوحة غلاف المجموعة.

أما (زهرة)، وهو عنوان القصة الثالثة في ترتيب المجموعة، فبطلتها امرأة أخرى من نماذج النساء اللواتي تعرضهن علينا لطيفة لبصير. زهرة هي الأخرى كانت طفلة "بملامحها الجميلة تلك وابتسامتها العذبة. فتاة ترى الورد في كل الأشواك، وأدخل في غرابة مقلقة: ما الذي أحال دمها الحالمَ إلى عيون ميتة.. لست أدري.. كانت مدار انتباه شبان الحي؛ إذ كانت تسرق عيونهم الشبقة، وأظل أنا وصُوَيْحِباتي ننظر إليها بأحقادنا الدفينة، ونحن نرغبُ لو فَتَّتْنا جسدها النَّدي إلى قطع صغيرة. لكن زهرة لم تكن تأبه بنا، وكأننا لسنا فتيات؛ أو على الأرجح لم تكن ترى في أجسامنا المرتبكة أيَّ انجذاب؛ لذا كانت تمرُّ وهي تقهقه بأسنانها الجميلة البيضاء.. لم تكن زهرة تعشق شابا واحدا، بل شبانا عديدين، ولا أدري كيف تَمَّ ذلك.."[1].

لكنها تحولت إلى عاهرة، تبيع جسدها لكل من يدفع: "ذات يوم رأيت عمر وهو يدخل غرفتها من الباب الخلفي، سارعتُ أرقبُ مِنْ زجاج النافذة. كان هناك ضوء خافت ينبعث من وراء الستائر البيضاء، كنتُ أرى أشباحا متمازجة وأصواتا عذبة تتقاطر برفق إلى أذني. وبعدها رأيتُ عادل وسمير وعلاء و.. يدخلون نفس الغرفة، نفس الأشباح ونفس الأصوات تتكرر مدة من الزمن. ويوما أخبرتني ليلى أنها رأت زوج جارتنا خديجة وهو يدخل نفس الغرفة.. الأشباح والأصوات.. كانت زهرة قد غادرت شباب الحي إلى رجاله، وكنت أسأل ليلى: لماذا حَدَثَ ذلك؟ وتقول لي: إن الرجال يدفعون أكثر.."[2].

[1] – ضفائر: لطيفة لبصير، ص. 20.

[2] – المصدر نفسه، ص. 21.

لم يكن أحد من سكان الحي يقبل زهرة، بالرغم من أنهم كانوا، خاصة الرجال منهم، في أمسِّ الحاجة إلى دفئها "زهرة كانت تتغنج كثيرا، وكان الجميع ينصحنا ألا نُكَلِّمَها؛ فقد كانت فتاة كبيرة في نظر الآخرين. كنتُ أعرف أن عُمُري يُضاهي عُمُرَها، كنت أسمع أمي تقول إننا ولدنا في عام واحد، وأنها تكبرني بأشهر قليلة فقط، لكن أمي تقول إنها أكبر مني وكفى.. كانت زهرة تتحمَّل أعباء المنزل، وكنتُ أراها دوما وهي تحمل كيسها البلاستيكي في الذهاب والإياب؛ لقضاء الحاجيات. كنت أشعر أنني صغيرة جدا آنذاك إذ لم تكن أمي تسمح لي بشراء أي شيء من الخارج. كانت تقول لي: زهرة فتاة كبيرة، وأكبر منك، وأمها مريضة، وهي وحدها في البيت.."[1].

وحين ماتت أمها، ماتت (زهرة) أيضا؛ إذ طردها صاحب المنزل، ورمى بها إلى الشارع؛ فـ "بدتْ قطعةً مبتذلةً.. لم يستطع أي شخص من الحي إيواءها، كانت تدور وتدور دون هوادة. النساء يراقبنها بعيون شرسة ويحمدن الله أنها غابت عن عالمنا. اختفى بريقها وانسحبت ملامحها الجميلة.. كانت تحمل ابنا في بطنها.. ربما يكون ابن عمر أو أحد أزواج هؤلاء النساء، أو يكون أخاً لي.. لم تكن تفقه شيئا سوى الالتصاق بهذا الحي الذي بات يتلصص عليها وهي خارج الغرفة.."[2]. وحدها راوية هذه القصة التي فتحت أمُّها باب منزلها لهذه المرأة التي وقَّعَ المجتمع برجاله ونسائه شهادة وفاتها؛ تقول: "كنتُ أبحث عن طريقة أناولها بها شيئا ما وأنا أخفي ذلك عن عيون الآخرين، وصارت أمي تشفق عليها.. أدخلتها إلى البيت وجاءت امرأة غريبة وهيأت بخورا خانقا وبدأت تقرأ بلا نهاية وتُمَرِّرُ أحجاراً مختلفة على رأس زهرة.. أخبرت أمي أن زهرة يسكنها جِنِّيٌّ ارتطمتْ به في إحدى الليالي بعد أن صَبَّتْ الماء الساخن على رأسه.."[3].

---

(1) – ضفائر: لطيفة لبصير، ص. 20–21.

(2) – المصدر نفسه، ص. 21–22.

(3) – نفسه، ص. 22.

لقد ذبحوها حين كانوا يتسللون، كالجرذان الخائفة، الواحد تلو الآخر إلى غرفتها. لقد سلخوا جلدها عن لحمها واستغلوا حاجتها إلى المال لمعالجة أمها والقيام بأعباء البيت في غياب الأب الذي بمقدوره أن يعيل أسرته، كلهم استغلوا هذه الظروف؛ لينالوا منها. وحين رمى بها صاحب المنزل إلى الشارع، تنكَّروا لدفئها وما كانت تجود عليهم به من لذات روحية قاتلة. إنه ثابوت آخر ينضاف إلى الثوابيت الأخرى التي تأنقت لطيفة لبصير في عرضها، وهي تختار لوحة الغلاف العتبة لمجموعتها القصصية هذه.

وهذا ما يجعلنا نؤكد بأن المنحى الذي سُرِدَتْ فيه قصص لطيفة لبصير إنما هو المنحى الذي يجد فيه السارد نفسه مضطرا إلى تقديم مجموعة من الضحايا/ القرابين؛ بغية تحقيق قطيعة تاريخية ومعرفية مع الصورة الماضوية التي وُضِعَتْ للمرأة. فلكي تتحول صورة المرأة من السلب إلى الإيجاب، لابد من أن نسجل قطيعة مع الماضي بنسائه والعادات والأفكار والعقليات والتصرفات التي أطَّرَتْ حياتهن. إن كل تغيير في حاجة ماسة إلى مقابر، سواء كانوا من الشهداء أم من المذنبين/ المذنبات. ولعل هذا ما تريد لطيفة لبصير أن توصله إلى القارئ من خلال هذه النصوص الجميلة التي لا أشك لحظة واحدة في بنائها السردي المتماسك. لم تكن غايتي من هذه الدراسة الوقوف عند تقنيات السرد التي أطرت هذه النصوص؛ إلا أنني فضلت هنا تقديم مجموعة من نتائج القراءة والتغاضي عن الأدوات التي أوصلت إلى هذه النتائج. وقد يسمح الزمن، ذات قراءة، بالجمع بين الحسنيين والقراءتين؛ أي قراءة المضامين والأشكال بالإضافة إلى مقاصد الخطاب.

وتبقى أكبر ميزة لهذه المجموعة القصصية (ضفائر) للقاصة المغربية المتميزة لطيفة لبصير أنها تعرب بالفعل عن خصوصيات الكتابة الأنثوية؛ أي أن قارئ قصص هذه المجموعة لا يمكنه بحال من الأحوال أن يشك في أن كاتبتها امرأة وليس رجلا. وهذا ما كان يدعوني، طوال صفحات هذه الدراسة، أن أكرر في كل مرة على خصوصية

الكتابة بصيغة المؤنث، وأن هذه الكتابة حُقَّ لها أن تُنْعَتَ بـ (النسائية)؛ وتلك ميزة وحسنة من أكبر حسنات الكتابة في ديزان الأدب المغربي الحديث والمعاصر.

إن (هي) التي كان الرجل يكتب عنها دون استشارتها في المواضع التي سيضعها فيها، تعود من بعيد لتكتب عن (أنا) الجديدة؛ (أنا) المؤنثة التي هي إبدال عن (أنا) المذكر التي سادت لعهود طويلة، وأساءت كثيرا إلى المرأة التي كان الضمير الذي تُنْعَتُ به هو (هي). أما الآن وقد آلت مقاليد الكتابة إلى المرأة، فإنها تستعيد (أنا) بصيغة جديدة هي صيغة المؤنث الذي يكتب لينصف وليستعيد الأشياء بروح جديدة.

البكاء بين أجنحة الفراشة:
﴿أخاف من...﴾ للطيفة لبصير
﴿06﴾

يعتبر نص (من يقتل الفراشات!؟)[1] للقاصة المغربية لطيفة لبصير من أعمق وأجمل النصوص التي نقرأها للكاتبة ضمن مجموعتها القصصية (أخاف من...) الصادرة عن مطبعة النجاح الجديدة بالدار البيضاء في طبعتها الأولى سنة 2010، إلى جانب نصوص أخرى رائقة ضمتها المجموعة من مثل: (مسٌّ من الإنس) و(أخاف من...) و(الدُّمية) و(هستيريا) و(أريد أن أحبَّ هذا المساء). ويعكس نص (من يقتل الفراشات؟) موضوعة من أبرز الموضوعات المسكوت عنها في الكتابات السابقة، سواء الرجالية منها أم النسائية، وهي موضوعة الاغتصاب؛ أو بلغة أخرى الاعتداء الجنسي على القاصرين.

وكما جرت العادة في كثير من نصوص لطيفة لبصير، وكثير من الساردات المغربيات أمثال: فاتحة مرشيد وسعاد رغاي ووفاء مليح ومليكة مستظرف وغيرهن، فإن موضوعة الاغتصاب لا تمارس ظهورها في النص لوحدها، وإنما تأتي مُصاحَبَةً مع مجموعة أخرى من الموضوعات ذات الصلة بحياة المرأة طفلةً ومراهقة وشابة يافعة وامرأة ناضجة. ومن أبرز هذه القضايا: قضية الدعارة، وقضية الشذوذ الجنسي لدى الرجال، وقضية السحر والشعوذة التي تظهر في نصوص أخرى من المجموعة نفسها؛ مثل: (مسٌّ من الإنس)..

---

[1] – أخاف من...: لطيفة لبصير، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط. 1/ 2010، ص. 15-22.

الأمر إذن يتعلق بأربع قضايا مجتمعة في نص (من يقتل الفراشات!؟)، وقضية (الاغتصاب) أو (الاعتداء الجنسي على القاصرين) هي المحور أو السدى الذي يلحم هذه الموضوعات إلى بعضها البعض. وقبل المرور إلى قراءة هذا النص، كما وَعَدْتُ بذلك، لابد من الإشارة إلى أمر في غاية الأهمية يكمن في هذا التحول الكبير الذي عرفته سيرورة الكتابة لدى لطيفة لبصير؛ وهو تحول مسَّ موضوعات الكتابة وقضاياها، كما طال جانب الأدوات والرؤى وطرق المعالجة. ذلك بأن الذي يقرأ اليوم (أخاف من...)، ويبق له قبل سنوات أن قرأ (ضفاف)، يلمس الفروق الكبيرة بين المجموعتين، سواء في الموضوعات، أم الأدوات أم الرؤى المؤطرة لفعل الكتابة أم طرق المعالجة؛ أقصد أساليب السرد.

لسنا هنا لرصد هذه التحولات التي لها مجالها الخاص بها؛ وقد نعود إليه في كتابة لاحقة؛ وإنما أحْبَبْتُ أن أنبِّهَ إلى هذا الأمر الذي يكتسي أهمية بالغة في مجال تتبع كتابة القاصة وتطور مسارها السردي وعلاقتها بقضايا مجتمعها. ويمكن القول بأن ما عرفته المملكة المغربية في العشرية الأخيرة (ابتداء من سنة 2000) من تحولات جذرية مسَّتْ المجال الحقوقي والسياسي والمجتمعي، كان له أثره في نصوص هذه الكاتبة وغيرها من الساردات الأخريات اللواتي أقبلن على النشر بنهم لم يسبق له مثيل؛ حتى إننا أكدنا، في بعض ما كتبناه، بأن إقبال المرأة على النشر، في مجال القصة والقصة القصيرة والشعر، يمثل ضعفي، وأحيانا ثلاثة أضعاف ما ينشره المبدع الرجل في المجالات نفسها.

لقد سجل العقد الأول من الألفية الثالثة بمداد من ذهب جملة من الحقوق والمكاسب التي حازتخت المرأة؛ خاصة ما يتعلق بالجانب السياسي؛ إذ خُوِّلَتْ لها مناصب عليا في البرلمان والقضاء والوزارة والسلك الدبلوماسي، والإشراف على تسيير الجماعات والمجالس البلدية الكبرى وغير ذلك من المكاسب التي حملت المرأة من مجرد الكائن القابع في البيت أو الذي يترك المدرسة مبكرا تحت طائلة (حفظ الشرف)، إلى الإنسانة الفاعلة والمتفاعلة بقضايا مجتمعها؛ تعالجها ببصمة أنثوية لها طعمها الخاص

الذي يختلف بالفعل عن ذاك الذي ألفنا تذوقه لدى المسؤول الرجل. لقد استطاع العاهل المغربي، في ظرف قصير وانطلاقا من مجموعة من الخطى الثابتة المحسوبة بدقة السياسي المحَنَّكِ، التي أقدم عليها في مجال الإصلاح السياسي لحياة الأسرة؛ بما في ذلك الرجل والمرأة والطفل، أن يمنح المرأة صلاحيات الانطلاق نحو تأسيس مجتمع مغربي جديد لا علاقة له بالمجتمع الذي ساد قبل الألفية الثالثة التي تعد بحق ألفية التحول على جميع الأصعدة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والإنسانية، مكنت المغرب من أن يُنْعَتَ لدى بعض المستقبليين بـ (القوة الصاعدة). ولا مجال للحديث عن بلد صاعد لا تكون فيه المرأة متحررة؛ تبني وتؤسس لجيل جديد من الأفكار والخدمات والمواقف والأفعال. وليست القاصة لطيفة لبصير إلا واحدة من هؤلاء النساء اللواتي عرفن كيف يتنسمن رياح التغيير التي باتت تهب على المغرب؛ فجاءت كتابتها في مجموعة (أخاف من...) لتسجل تطورا وتحولا عما قرأناه في (ضفاف).

ونعود بعد هذا إلى النص المطروح للنظر، لنتبين أمرا آخر في غاية الأهمية يكمن هذه المرأة في طبيعة فعل النص المقابِلة لطبيعة فعل القراءة. ذلك بأننا في كثير من الأحيان نُقْبِلُ على قراءة نص من النصوص الشعرية أو النثرية، وفي جعبتنا مجموعة من المعارف المتصلة بقواعد وأدوات القراءة، وأخرى تتعلق بالجنس الأدبي الذي نقرأه منه، وثالثة تَمَسُّ شخصية المبدع وزمانه والظروف المحيطة به؛ كل هذه العناصر، ينضاف إليها تفاعلنا مع النص، تمنحنا قدرة على قراءة ذلك النص وسبر عوالمه المختفية. غير أننا في بعض الأحيان نجد أنفسنا حُيال نصوص ذات أبعاد عميقة تفرض علينا الانتقال مما يمكن أن نصطلح عليه بـ (القراءة عن طريق المماثلة واستحضار النصوص الغائبة وملء الفراغات) إلى (قراءة الشهادة) كما سبق لي أن وضحت ذلك ضمن مبحث خاص من مباحث هذا الكتاب.

والمقصود بقراءة الشهادة، القراءة التي يكون فيها القارئ شاهدا بالفعل على ما حدث وما يُروى داخل النص القصصي أو الشعري من أحداث وأفعال ورؤى وقضايا. ولكن كيف يمكن للقارئ الناقد المحلل أن يكون شاهدا على أحداث لم

يعش زمانها ولم يكن، حين حدثت، مقيما بالمكان/ المدينة أو القرية أو البلدة التي حدثت فيها؟ بل كيف له أن يخترق حاجز الزمان الذي لا يتخلف ليصبح شاهدا؟

يمكن للقراءة أن تتحول إلى شهادة حين لا يكتفي القارئ بمجرد الخواطر والانفعالات التي تأتيه وهو يقرأ النص، بالإضافة إلى ما يسخره من أدوات وما يحفظه من قواعد وإجراءات وما يجنِّدُه من معارف وتقنيات. فبالرغم مما لهذا الشكل الابتدائي من القراءة من الأهمية والنجاعة في سبر أغوار النص الأدبي، إلا أننا في بعض النصوص نكون في حاجة إلى (شهادة)؛ بمعنى أننا في حاجة إلى الخروج من مكاتبنا نحو الواقع/ المجتمع؛ لمعايشة الحالة أو القصية أو الموضوعة التي يتحدث عنها النص. فإذا ما ما حُزْنا نصيبنا، نحن أيضا، من المعايشة التي كانت لدى المبدع/ القصاص وهو يكتب عن تلك الحالة أو القضية؛ صرنا (شهداء) فعليين على الذي حدث من المنطلق الفقهي (قياس الشاهد على الغائب)، وصارت قراءتنا (قراءة شهادة)؛ أي أنها تشهد على ما حدث، وتكتبُ عنه من منطلق الخبرة وليس فقط التخمين والرجم بالغيب.

وأكاد أقول بأن الذي دفعني إلى البحث عن مثل هذا التوجه في النظر ما وقفت عنده من كتابات سردية نسائية، وكنت بالأمس ومازلت قارئا لكثير من الساردين الرجال، حيث وجدت أن كثيرا من نصوص هذه الكتابة، التي تحْبُلُ بالقضايا التي لها راهنيتها، وهي التي كانت بالأمس من الطابوهات المسكوت عنها، لا يمكن القطع فيها برأي أو رؤية سديدة دون أن يكون فعل القراءة مؤَسَّسا على فعل المعاينة والشهادة.

إن قراءة قضية التحرش الجنسي أو الدعارة أو الشذوذ الجنسي أو السِّحاق أو دعارة الرجال أو السحر والشعوذة أو غير ذلك من القضايا التي كانت الكتابة النسائية محركا لها، لا يمكن أن تستقيم دون الخروج إلى أرض الواقع ومعايشة هذه الحالات عن كثب؛ حينها تكون القراءة مُؤَسَّسَةً على منطلقات حقيقية من شانها أن تفضي إلى نتائج يقينية، وحينها أيضا يستوي القارئ المحلل على تيمات النص ورؤى

صاحبه دون أدنى صعوبة أو شك في ما يأتي به من تأويلات. لقد أشبه فعلنا هنا فعلَ الصحافة خارجَ بلدنا؛ تلك الصحافة التي لا تكتفي بالكتابة من داخل المكاتب المحبوسة بين أربعة جدران، وإنما هي الصحافة المشاركة في الأحداث؛ حتى إن الصحفي يصبح (مجرما)، ويدخل السجن إن اقتضى التحقيق ذلك؛ والغاية من كل هذا أن يكون وسط الأحداث، معايشا لها؛ يُحِسُّها وتَحُسُّ به.

ولا حاجة هنا إلى التذكير بأمر سبق لنا الوقوف عنده، وهو أن الكتابة النسائية كتابة مصاحِبَةٌ أو هي كتابةٌ معايِشَةٌ؛ بمعنى أن المرأة لا تكتب عن أمور تتخيلها أو تحاكيها، بقدر ما تنقل إلى صفحة الأدب والإبداع مجموعة من الحقائق المُرَّةِ التي يعيشها المجتمع المغربي الذي يعتبر صورة من صور المجتمع العربي المسلم في كليَّتِهِ. ليس معنى هذا، كما ذكرت ذلك سلفا، أن الكتابة الرجالية لا تصدر عن معايشة ومصاحبة؛ ولكن المرأة أكثر من الرجل مصاحَبَةً لما تكتُبُهُ، حتى إننا يمكن أن نُسَلِّمَ بالقاعدة التالية: (لا يمكن للمرأة أن تكتُبَ إلا عن شيءٍ تَحُسَّهُ بالفعل).

أما النص الذي نحن بصدده: (من يقتل الفراشات!؟) للقاصة المتفائلة لطيفة لبصير، فيقوم في نسيجه العام على نوعين من الكتابة السردية: السرد في سيرورته الحاضرة المحكومة بتوالي الأحداث وفق ناموس الزمن، والسرد في بعده الاسترجاعي الذي يتم فيه الانتقال من السرد في صورته الأولى إلى السرد في صورته التي تستحضر أجزاء من الماضي بغية توظيفها في الحاضر؛ قصد استجلاء رؤية ما.

وجاء نص (من يقتل الفراشات!؟) على لسان شخصيتين رئيستين: الساردة في صورتيها: المرأة الكبيرة اليافعة كما تظهر في السرد الطبيعي، والطفلة كما تظهر في السرد الاسترجاعي، ثم شخصية (صافي) الحلاق الذي قصدته الساردة بغية تصفيف شعرها. وبالإضافة إلى هاتين الشخصيتين، هناك شخصية السيدات اللواتي يجلسن في الصالون للغرض نفسه الذي جاء بالساردة؛ وهم في النص مُمَثَّلاتٌ بالسيدة التي كان (صافي) يوضب شعرها. هذا في منحى السرد الاستعراضي الطبيعي الخاضع لناموس الزمن الحاضر؛ بالرغم من أن النص في كليته منقول عن الماضي: "كنتُ قد هَمَمْتُ

بقتل الفراشة التي كانت تلتصق بيدي، لا أدري لماذا ضربتُها بقوة، بعد أن رأيتُ ألوانها الجميلة.."[1]. أما في المنحى الثاني المؤطر بتقنية الاسترجاع، فتظهر جملة من الشخصيات أهمها شخصية الرجل الغريب: "كان هناك رجلٌ غريبٌ عني. أمسكَ بي بقوة ورماني على الأرض.. وسَرَقَ الجناحيْن الصغيرين.."[2]، شخصية زوجة عمِّ الساردة (سميّة) التي تزوجها العَمُّ بعد وفاة زوجته. وبالرغم من أن هذه الشخصيات لا تعدو أن تكون أشباحا مستحضرة من الماضي الطفولي للساردة، إلا أن أهميتها تبدو قاطعة في سيرورة الحكي، وإبراز جانب من القضايا التي جاء لأجل معالجتها أو فضحها.

لقد سبقت الإشارة إلى أن الحكي النسائي المغربي قائم في جزء كبير منه على تيمة كسر الصمت، أو الانتقال من فعل السكوت إلى فعل الكلام الذي من خصوصياته فضح عدد من الممارسات الشنيعة التي كان الرجل أو المجتمع بعامة يأتي بها. ويمكن القول بأن بؤرة النص (من يقتل الفراشات!؟) تكمن في (قضية الاغتصاب) أو (الاعتداء الجنسي على القاصرين)، وهو حالة هذه السيدة التي وجلت صالون الحلاقة لتوضيب شعرها، وكانت قد اعتادت المجيء إلى هذا المحل. وما إن همَّتْ بالجلوس، حتى التصقت بيدها فراشة كانت تحلق في أرجاء المكان؛ فضربتها بقوة: "كنتُ قد هَمَمْتُ بقتلِ الفراشةِ التي كانت تلتصقُ بيدي. لا أدري لماذا ضربتُها بقوةٍ، بعد أنْ رأيتُ ألوانَها الجميلة: ألوان صفراء، برتقالية، بيضاء متناسقة بشكل بديع.."[3].

هذا الفعل الأول الذي صدر عن الساردة هو الذي سيثير ردَّ فعل صاحب الصالون (صافي) الذي سيدخل في حوار مع الساردة ينهاها من خلاله عن التعرض للفراشات وقتلها: "ينظرُ إليَّ (صافي) وهو يُلوِّحُ بالمشْطِ بطريقتِهِ المعهودةِ ممسكاً له

[1] – أخاف من... : لطيفة لبصير، ص. 15.

[2] – المصدر نفسه، ص. 21.

[3] – نفسه، ص. 15.

بيده اليمنى، ومُمْسِكاً رأسَ من الزبونة باليد الأخرى، ويوصيني بأنوثته الطاغية أن لا أكرِّرَ قتْلَ الفراشاتِ حتى لا يضطرَّ إلى أنْ يُبْطِلَ ما يَلْحَقُ بي منْ أذىً.."[1]. ومن ثمَّ تدخل الساردة مجال الاسترجاع؛ لتسرد علينا من خلاله علاقتها بالفراشات حين كانت طفلة؛ وهو الأمر الذي سيمكنها بعد حين من تفسير موقفها العدائي لهذه الحشرة الجميلة ذات الجناحين الأخّاذين.

ولكن قبل ذلك، كان لابد من الوقوف عند شخصية (صافي)؛ هذه الشخصية الغريبة المأخوذة بالسحر والشعوذة: "أدْخُلي.. وجَدْتِني أتألَّمُ، بي ألمٌ في الرأس، أعرفُ سبَبَهُ، العيْنُ تقتُلُني، أعرفُ العلاجَ، اللْدونْ سيَفْعَلُ فِعْلَهُ العجيب.."[2]. تقول الساردة: "يضعُ اللْدون في إناءٍ على النّار حتى يُصْبِحَ سائلاً رصاصيا، ثم يصبُّهُ في إناء مُجَوَّفٍ تحت قدمَيْهِ، وهو يُرَدِّدُ كلاماً غريباً في سِرِّهِ ويرميه في الماء، فيتَّخِذُ شكلَ صفيحةٍ بها أعْيُنٌ كثيرةٌ.. ينظُرُ إليَّ وهو يتألَّمُ:

- أُنظُري هذه العيون الكثيرةّ. إنها تظهرُ على السطح. سأعْمَدُ إلى إطفائها، وسأرتاحُ.

وكلَّما كَثُرَتِ العيون، سأُكَرِّرُ ذلك. ينبغي أن تفعلي ذلك أنتِ أيضاً. العَيْنْ كايْنَة، مذكورة في القرآن.."[3].

وهكذا تنطلق الموضوعة الأولى في النص، وهي موضوعة السحر والشعوذة والركون إلى الخُرافات التي وجدنا لطيفة لبصير تهتم بها اهتماما كبيرا؛ ليس في هذه المجموعة فحسب، ولكن أيضا في مجموعتها الأولى (ضفاف)[4]، بالإضافة إلى نص

---

(1) – أخاف من...: لطيفة لبصير، ص. 15-16.

(2) – نفسه، ص. 16.

(3) – نفسه، ص. 16-17.

(4) – ضفائر: لطيفة لبصير، منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب، الدار البيضاء، ط. 1/ 2006. ومن هذه القصص نذكر قصة (نانسي) وقصة (زهرة) وقصة (حياة).

(مَسٌّ من الإنس) الذي سبق الحديث عنه كنص داخل مجموعة (أخاف من...)؛ تقول لطيفة لبصير: "قالتْ عمَّتي إنني قد اكون تخطَّيْتُ عملاً مسحوراً، أو أنني قد أَرَقْتُ ماءً مُغَلّى في المنزل ليلاً، وآذَيْتُ جِنّيّاً؛ فلَحِقَتْني هذه اللَّعْنَةُ.."[1]. وتقول أيضا مبرزة هذا الضرب من الخرافات التي كانت تسيطر على عقول النساء من جيل أمها وجدتها: "شيء غريب في قاعة الصينيين، البُخورُ الذي يشبه في كثير من الأحيان شُغْلض الفقيه السي عبّاس. كان يَنْثُرُ بُخورَهُ الدّاكِنَ على المِجْمار، وهو يتأهَّبُ لخَوْضِ غِمارِ سِحْرٍ غريب. نظَرْتُ إليه فقال لي بصوته المبْحوحِ: طَلْبي التَّسْليم أللا... هاذْ الجَنّْ لَبْسَكْ مَلّي تْخَطّيتي عَتْبَة مْمْسوسَة وْما سَلَّمْتيش؟"[2].

والشيء نفسه نقرأه في قصة (أخاف من...)، حيث تقول لطيفة لبصير: "في كثير من الأوقات، حين كنتُ أنامُ، كانت أصواتٌ وهَمَساتٌ توقِظُني؛ فأَخْتَنِقُ من رائحَةِ البُخور التي لا تَبْرَحُ كوخَنا، وكثيرا ما أَشْهَدُ أجسادَ رِجالٍ عارية؛ أصرُخُ، تُجيبُ أمّي بهدوء: (نْعَسْ أوْليدي.. كَنْحَيَّدْ ليهُمْ غيرْ الثْقافْ.. بْلا ما تْشوفْ).. مع الأيام، بدأتُ أبحثُ عن ذلك السِّرِّ؛ فأدركْتُ أن أُمّي بمبخرتها تلك كانت.. لكنَّ منظَرَ عُرْيِهِم كان يُثيرُ قَرَفِي.. مازالتْ أشياء كثيرة تَحْضُرُ، لكنني لا أستطيعُ رُؤْيَتَها بوضوح: الرْجالْ والثْقافْ والمِبْخَرة وأمّي والنِّساء الأُخْريات، وقَهْقَهاتٍ غريبة تتكرَّرُ إلى ما لا نهاية.."[3].

وهو نفسُهُ الحديث الذي دأبتْ مليكة مستظرف على تكراره في مجموعتها (ترانت سيس)؛ حيث تقول: " ذهبت إلى الغرفة، وضعتُ ورق اللعب على صدري ورددت وراءها: "ها قلبي، ها تخمامي..". تجشأتْ كثيرا وقالت إن بيني وبينه سحراً جعله يهرب مني. لكنها أكدت لي انه سيعود، وعندها سأكون ملزمة (بذبيحة) و(ليلة كناوية). لم أفهم جيدا معنى (ذبيحة كبيرة)، لكن حركت رأسي بالموافقة، ثم

---

[1] – أخاف من... : لطيفة لبصير (نص: مسٌّ من الإنس)، ص. 40.

[2] – المصدر نفسه، ص. 44.

[3] – نفسه، ص. 59.

قوَّسَتْ حاجبيها وأغمضتْ عينيها وأخذت تحرك شفتيها بسرعة. تُكلِّمُ أشخاصا تراهم هي فقط. وأخبرتني أن جنِّيّاً أسود يدعى (ميمون) سكن جسدي هو السبب في كل ما يحدُثُ لي. شعُرْتُ بالفزع لمجرد التفكير في أنني أقتسم هذا الجسد النحيل مع جنِّيٍّ أسود مشاغب. خرجتُ من بيتها الذي كان بحجم خُمٍّ للدجاج. علِقَتْ بثيابي رائحة البخور. اللّعْنة.."[1].

فهذا مزيج من الحديث عن السحر والشعوذة والتصديق بالخرافات والكرامات الذي تحاول مليكة مستظرف فضحَهُ وتبيان عدم جدواه؛ تقول بعد ذلك: " أخذتْ رُزْمةً من الأوراق المالية وأعطتني بدلا عنها شموعا. بيت العرّافة يقع في أزقَّة ملتوية ومتشعبة كالمتاهة، وأنا سأدخل متاهة وحروبا مع الجن والعفاريت؛ كأنه لا تكفيني معاركي مع الإنس، حتى أَزُجَّ بنفسي في معارك مع الجن. أشعلتُ الشموع لكي يشتعل حبُّهُ من جديد، لكنه لم يأتِ. بدأت أفكر جديا في إقامة (ليلة كناوية) وزيارة الولي (بويا عمر).."[2].

ثم تُطِلُّ علينا بعد ذلك الموضوعة الثانية في قصة (من يقتل الفراشات!؟)؛ وهي موضوعة الشذوذ الجنسي التي يؤطرها لدى الساردة شخص (صافي) الحلاق؛ تقول: "ينظُرُ إليَّ صافي وهو يُلَوِّحُ بالمِشْطِ بطريقته المعهودة مُمْسكاً له بيده اليمنى، ومُمْسِكاً رأسَ الزَّبونة باليد الأخرى، ويوصيني بأنوثته الطّاغية أنْ لا أُكَرِّرَ قتْلَ الفراشات حتّى لا يضطرَّ إلى أن يُبْطِلَ ما يلْحَقُ بي منْ أذىً. (صافي) من البارعين في ذلك؛ لذا يَضُجُّ صالونُهُ بالزبونات المنْكَسِراتِ؛ يأتين من كل الجهات، ويعْمَدْنَ إلى القيام بعمليَّتيْنِ اثنتين: أولهما، توضيبُ الشَّعَرِ، وثانيهما اللدون العجيب الذي يُمَدِّدُهُ (صافي) ويثقُبُ من خلاله الأعيُنَ الكثيرة التي تُرْهِقُ كاهلَ السَّيِّداتِ. وكثيراً ما يُتَوِّجُ ذلك أيضا بلعب الورق بصوته الرخيم (ها قلبي ها تخمامي ها باش ياتيني الله)، وأشياءَ أخرى عرفتُها فيما بعْدُ، هي تزويجُ السيِّداتِ بالرجال من المقيمين في الخارج زواجاً أبيض... أحياناً

[1]- ترانت سيس: مليكة مستظرف، ص. 29.

[2] - المصدر نفسه، ص. 29.

كنتُ أجدُ (صافي) حزينا لوحده في صالونه الغريب، مُمْسِكاً برأسه التي تؤلمهُ وهو يصرُخُ ويلتوي بمشْيَتِهِ الأنيقة.."[1].

ثم تقول في صفة هذا الرجل: "إن هذا الشخصَ الذي لا هو برجُلٍ ولا هو بامرأةٍ، يجْمَعُ لديه كلَّ ساقِطاتِ المدينة. ولكن كُلُّ هذه الأشياء لم تَعُدْ تَهُمُّني.."[2]. وتقفُ بعد ذلك عند أصله: "مِنَ الغريب أن (صافي) يرى نفسَهُ أقربَ إلى المرأة منه إلى الرَّجُلِ؛ لذلك يَضُجُّ صالونُه بالنساء اللواتي يَرَيْنَ فيه مزيجا من الذُّكورة والأنوثة. ويبدو أن وقوعَه بين عالميْنِ هو ما يجعل السيداتِ يَحْكين له دون رادِعٍ من أيِّ نوعٍ. لا أكادُ أجِدُ لـ (صافي) حكايةً أكيدَةً، حكايات كثيرة تتناقَلُها المدينةُ. فهناك مَنْ يروي أنَّ زوجَ أُمِّهِ قد اغْتَصَبَهُ في الطفولة؛ فَضَلَّ الطريقَ، ومنهم من يقول إنَّ إهمال أمِّهِ له هو الذي دَفَعَ به إلى أنْ يُصْبِحَ كذلك.."[3]. وتَحضُرُ كما نلاحظ موضوعة الاغتصاب أو الاعتداء الجنسي على القاصرين في نهاية هذا النص؛ تمهيدا للحديث عن قصة الساردة التي تَمَّ، هي الأخرى، اغتِصابُها في مرحلة الطفولة.

لم يأتِ حديثُ لطيفة لبصير عن اغْتِصاب الساردة في طفولتها في إطار جواب عن سؤال أو في خضم حديث مع نساء صالون (صافي)، ولكن جاء على سبيل التذكر الذي أثاره حديث الفراشة التي ضربتها ونهاها الحلاق المخنث عن تكرار ذلك الفعل مرة أخرى. ولكن ما دخل الفراشة في اغتصاب الساردة وهي طفلة؟ تجيب لطيفة لبصير: "أتبعُ الفراشة في ذلك الفضاء الفسيح، وأحاول أن أسرِقَ جناحيْها الصغيرين وألثُمُهُما. لا أدري لماذا كانت تبدو لي أنيقةً تماماً؛ كأنّها تأخُذُ حمّاماً قبل جولتِها الصّباحيَّةِ. الفراشاتُ البيضاء والصفراء والبنفسجيّة والمختلطة

---

[1] – ترانت سيس: مليكة مستظرف، ص. 16.

[2] – المصدر نفسه، ص. 18.

[3] – نفسه، ص. 21-22.

الألوان كانتْ تجعلُني أحْلُمُ كثيرا. لذلك لم أكُنْ أرْتاحُ إلا حين أُمْسِكُها كي أسْرِقَ جناحيْها الجميلين عَلَّني أحْلُمُ مثلَها بهِجْرَةٍ صغيرةٍ إلى الحقْلِ المجاوِرِ.."[1].

ثم تعود الساردة إلى حاضر الصالون لتلتقي بـ (صافي) وصنيعه بشعر النساء اللواتي يقصدن صالونَه للغايات التي سبقت الإشارة إليها؛ تقول: "كنتُ أقرأُ في كتاب كبير أحضَرْتُهُ معي، وكان لافتاً للنظر؛ بحيث جعلَ زبونات المحَلِّ يرمَقْنَني بأعيُنٍ غريبةٍ جعلتْني أغلِقُهُ فوراً وأطلُبُ سيجارةً... منحتني النساء سجائر بمختلف الأشكال والألوان، وأبْدَيْنَ ارتياحاً كبيرا كَشَفَتْ عنهُ ابتساماتُهُنَّ الحمراء القاتلة... أشعلتُ سيجارةً مثلهن، ووضعتُ قَدَماً على أخرى، وبدأتُ أُنْصِتُ لـ (صافي)..."[2]. وتُبْحِرُ من جديد في يَمِّ ذكرياتها السّوداء مُسْتَهلَّةً حيدثها بجملة (أتبع الفراشة..)؛ تقول: "أتْبَعُ الفراشة.. في ذلك الحقل الجميل، أخذتني إلى هناك، كان مكانا بعيدا رأيْتُ فيه زوجة عمي سُمَيّة، الفتاة الصغيرة التي تزوجها بعد وفاة زوجته وزواج أبنائه، عاريةً في جنون غريب مع أحَدِ الشُبّان.."[3].

ثم تعود مرة أخرى إلى صالون (صافي)، لتنطلق من جديد وراء الفراشة التي كانت سببا في كل ما حدث؛ تقول: "أتبع الفراشة.. حاولتُ أنْ لا أتْبَعَها الآن بذاكرتي الحزينة، لكنني كنتُ وراءها، كان مكانا بعيدا جدا، رَغِبْتُ في العودةِ ناديتُ إخوتي وأبناء عمي. لم يكن أحدٌ. كان هناك رجلٌ غريبٌ عني. أمسكَ بي بقوة ورماني على الأرض.. وسَرَقَ الجناحيْن الصغيرين.. عُدْتُ منكسِرَةً جداً، وبقيتُ أُخَمِّنُ في الفراشة التي أخذتني إلى هناك. لا شك تستحقُّ القتْلَ، ولكنها مثلي تخشى سرقةَ جناحيها الصغيرين، تماما مثل كُلِّ الأحلام الوردية التي كانت قديما في أعْيُنِ هؤلاء السيداتِ.."[4].

---

[1] – ترانت سيس: مليكة مستظرف، ص. 17.

[2] – المصدر نفسه، ص. 17–18.

[3] – نفسه، ص. 20.

[4] – أخاف من...: لطيفة لبصير، ص. 21.

هكذا إذن تمَّتْ سرقة جناحيْ الساردة؛ تلك التي كانت تسرق أجنحة الفراشات، وتعدو وراءها بالرغم من نصائح أمِّها الّتي كانت تنهاها عن مثل ذلك الفعل: "كانت أمّي تنهَرُنا حتّى لا نُكرِّرَ فعلَنا أنا وإخوتي وأبناءَ عمّي، وتُحَذِّرُنا من الفراشاتِ التي سَتَدْعو علَيْنا وهي تُحْصي الحشراتِ والزَّواحف.. كانت الفراشةُ تبدو لي أجملَهُنَّ؛ فأُسارِعُ إلى امْتِصاصِ ما تقومُ به.."[1]. ثم تعود الساردة من جديد للحديث عن صالون (صافي)؛ تقول: "أُقَلِّبُ عيْنَيَّ في كل الوجوه البئيسة التي تأتي لتغطي هالات العيون السوداء. أُطْفِئُ السيجارة التي لَمْ اكُنْ أُدَخِّنُها. الفراشةُ ما تزال هناك.. أُخَمِّنُ أنني لن أسْرِقَ جناحيْها الصَّغيرَيْنِ بعد اليومِ." [2]. ولكن بعد ماذا؟! هكذا تختم لطيفة لبصير أقصوصة (من يقتل الفراشات!؟).

وقبل أن نقف عند بعض الأمور التي تتصل بتوظيف الفراشة معادلا موضوعيا لاغتصاب بكارة الطفلة/ الساردة وأمور أخرى تتصل بموضوعة الاعتداء على الأطفال القاصرين، لابد من الوقوف عند أمر هام؛ يكمن أساسا في أن لطيفة لبصير تعاود ظلال هذه الحكاية أو ما يقرُبُ منها في حكاية أخرى، هي (مَسٌّ من الإنْسِ)[3]. النقطة الخلافية بين الحكايتين والموقفين المؤدِّيَيْن إلى الاغتصاب أو محاولة القيام به، هي أنه حدث في الحكاية الأولى ولم يحدث في الحكاية الثانية، بالإضافة إلى أن العنصر الجاذب للطفلة متباين بين الحالتيْن: الفراشة في نص (من يقتل الفراشات!؟)، والأزهار في نص (مسٌّ مِنَ الإنْسِ).

والغريب في الأمر أنه بالرغم من هذه النقط الخلافية، إلا أن لطيفة لبصير تُبْقي على عنصر هام بين كل هذه المخالفات، وهو لفظ (الأجنحة)؛ فكما للفراشة أجنحة، للأزهار أيضا أجنحة، دون أن ننسى أن للساردة الطفلة أجنحة، أو كانت لديها أجنحة، تلك التي سرقها الرجل الغريب حين رمى بها على الأرض...

---

[1] – أخاف من...: لطيفة لبصير ، ص. 17.

[2] – نفسه، ص. 22.

[3]– أخاف من...: لطيفة لبصير، قصة (مسٌّ من الإنْس)، ص. 39–54.

تقول لطيفة لبصير: "لا أدري لماذا أعْشَقُ النباتات، ولماذا أجْمَعُ أزهارَ الشَّقائقِ. أُحِبُّ ذلك، وأُحِبُّ أنْ أعْتَصِرَهُ كيْ أُفْرِزَ منه دماً أحْمَرَ وأضَعَهُ في إناءٍ زجاجي مليء بالماء، فَتُطِلُّ أجنحته الصغيرة المنكسرة على السطح، وتَحْدُثُ لي لذَّةٌ جميلةٌ.."[1].

وهنا تظهر لنا بعض عناصر اللذة التي تحدُثُ لدى الطفلة الساردة حين تكارد الفراشات في الحكاية الأولى، وحين تقطف الأزهار/ شقائق النُّعْمان في الحكاية الثانية؛ وهذه العناصر هي: العشق، والأجنحة والألوان المختلفة والحقل البعيد عن الأنظار؛ كل هذه العناصر تشكل إطارا واحدا يسبق حدوث فعل الاغتصاب؛ تقول لطيفة وهي تتابع حكيَها: "لكنَّ البِرْكَةَ كانت في الأسْفَلِ ولَمْ أرَها حين سقطْتُ من فوْق المكان الأعلى، حيث كان يرْقُدُ الرَّجُلُ ذو الثياب الرَّثَّةِ قُرْبَ الأزهار الكبيرة، كان يتوسَّطُها بزجاجته الرّهيبة، وقال لي بصوت منهزم:

- ابتعدي عن هذا المكان.. اِذهبي...
- أريدُ أنْ أقطِفَ أزهار الشقائق الضغيرة فقط...
- اِذهبي وإلا قطَفْتُكِ..."[2].

وهنا أيضا بعض العناصر المشتركة الأخرى التي تتصل بفعل الاغتصاب؛ منها الرجل غير المعروف الذي يقوم بالفعل أو يهدِّدُ بالقيام به: (اِذهبي وإلا قطَفْتُكِ)، والبقاء وحيدة، والسقوط، والانكسار؛ كل هذه العناصر تكررها لطيفة لبصير على مسافات متفاوتة بين الأقصوصة الأولى والثانية. ثم تقول بعد ذلك: "كنتُ أقطِفُ الأزهار بشَغَفٍ وخَوْفٍ. نظَرْتُ إليه، حَمَلَ الزُّجاجَةَ الخضراءَ ورمى بها في اتِّجاهي. هربْتُ من الزجاجة؛ فسقَطْتُ في البِرْكَةِ، وسالَ سائلٌ لَزِجٌ حامِضٌ فوق ثيابي ولحمي. ولكن الأزهارَ لمْ تسْقُطْ؛ لَسْتُ حَمْقاءَ حتّى أتْرُكَها تقع في البِرْكَةِ.."[3].

---

[1] – أخاف من... : لطيفة لبصير قصة (مَسٌّ من الإنْس) ، ص. 46.

[2] – المصدر نفسه، ص. 46.

[3] – نفسه، ص. 46–47.

والفائدة هنا أن فعل الاغتصاب لم يقع كما هو الحال في النص الأول؛ ربَّما لأن الرجل في النص الثاني مخمور لم يكن يقوى على ملاحقة الطفلة والإمساك بها. ذلك بأن رجل النص الأول (كان هناك رجلٌ غريبٌ عني. أمسكَ بي بقوة ورماني على الأرض...)، في حين أن رجُلَ النَّصِّ الثاني "خُيِّلَ إلَيَّ أنهُ جاء من كَهْفٍ قديم، نَبَتَتْ له لِحْيَةٌ وقرون فوق رأسه وتَدَلَّتْ على وجهه. كانت أظافِرُهُ طويلة وثيابُهُ مُمَزَّقَة، ويرتدي حذاءً يشبِهُ الزَّوْرَقَ، كان أطْوَلَ مِنْ قدمَيْهِ؛ يبدو أنه صُنِعَ خِصّيصاً لرجُلٍ عِمْلاقٍ.."[1].

وهنالك رجل ثالث تتحدث عنه لطيفة لبصير، يشبه الرَّجُليْن السابقين ولحمل النَّوايا نفسها، في قصة (أخاف من...)[2] التي سنعود للحديث عنها بعد قليل: "أشْعُرُ بالرُّعْبِ في اللّيلِ، كان رَجُلٌ يَهْجُمُ عَلَيَّ وَيَجْتَثُّ عُضْوي من مكانه وهو يُقَهْقِهُ بأسنانٍ مُخيفةٍ. أفَقْتُ مَذْعوراً وصَرَخْتُ... كانت أمّي هناك وَشَرَعَتْ تُهَدْهِدُ مَبْخَرَتَها العتيقة وهي تنطِقُ بكلام موزونٍ وأنا أهدأُ وأهدأُ بِبُطْءٍ شديد.."[3]. ثم رجل رابع تذكُرُهُ مليكة مستظرف في سيرتها (جراح الروح والجسد): "أردتُ أنْ أُخْبِرَ والدتي بالأمر، لكن تذكرتُ الرَّجُلَ الأسودَ، الحُرْقُ في فخذي، وجُمْلَةُ والدتي: (لا تُخْبِري غريباً بالأمر.. لمْ تحافظي على نفسك..). ولم أُخْبِرْ غريبا ولا قريبا بالأمر. دخلتُ البيتَ مُطأْطَأَةَ الرأس، اِغتسَلْتُ في الحَمّام كما علَّمتني المرأة الفرنسية.."[4]

كما تجب الإشارة إلى أن لطيفة لبصير واصلت تَعْدادَ التناسُبات بين النَّصَّيْنِ حتى على مستوى البناء، حيث كما تتكرر في النص الأول جملة (كُنْتُ أتبعُ الفراشة)، كذلك تتكرّر جملة (كُنْتُ أقْطِفُ الأزْهارَ). وبعد كل هذا، ما العِلَّةُ من وراء هذه التشابهات التي لم تكن طبعا مَحْضَ صُدْفَةٍ في كتابة لطيفة لبصير؟

[1] – أخاف من ...: لطيفة لبصير، ص. 46.

[2] – المصدر نفسه، قصة (أخاف من...)، ص. 55-60.

[3] – نفسه، ص. 57.

[4] – جراح الروح والجسد: مليكة مستظرف، ص. 14.

لا بد لنا هنا من استحضار أمر هامٍّ سبقت الإشارة إليه، وهو ان الكتابة النسائية في مجال الشعر كما في نطاق السرد، كتابة مُعايشة مصاحبة مواكبة؛ بمعنى أن المرأة الساردة المعاصرة لا تكتب، في أكثر الأحوال، إلا عن معايشة ومصاحبة للأمر الذي تنقله إلينا. ومن هنا، فإن ما نقرأه من أحداث وما نصادفه من وقائع وقضايا في سرود كثير من الساردات المغربيات المعاصرات، إنما جاء نتيجة معايشة ومواكبة؛ إما شخصية وإما عن مَحْكِيٍّ واقعي.

حين قرأت مجموعة القاصة المغربية وفاء مليح (اعترافات رجل وَقِح)[1]، في نصها (وليمة فوق السرير)[2]، الذي سنقف عنده لاحقا، تبيَّن لي أن النص السردي الذي كتبته وفاء مليح هو نفسه النص الذي جاءت به الباحثة فاطمة الزهراء أزرويل في دراستها (البغاء أو الجسد المسْتَباح)[3]، ضمن الملحق[4] الذي وضعتْ فيه مجموعة من شهادات بعض النساء التي عمِلَتْ على استجوابهن؛ خاصة قصة سعاد[5].

تقول وفاء مليح ضمن الرواية المتصلة بمجال الإبداع والتخييل القصصي الجميل من قصة (وليمة فوق السرير): "كان دائما يطلب منها ان تتزيَّنَ بأحسن ما عندها؛ لتستقبل ضيفَهُ ومديرَهُ في العمل. وهي لا تفهم سبب إصراره على استقباله في البيت بشكل يومي والسهر معه، وهو لا يتوانى عن الإفصاح بإعجابه بجمالها أمام زوجها الذي تغمره فرحةُ الأطفال عند سماع ذلك. كان يتركها برفقته متسللا من البيت، يغْمِزُ لها بعينيه ويضع قبلةً على خدِّها. يبادر قبل أن تسأله: (تركتُ عملاً مستَعْجَلاً يَلْزَمُني إتمامُهُ).."[6]. ثم تضيف بعد ذلك: "تجلس بجانب الضيف مرتبكةً. يحاولُ مداعبتَها بكلمات رقيقة يكسِرُ حاجزَ الصمتِ العالق. يسكُبُ لكليْهِما

[1] – اعترافات رجل وقح: وفاء مليح، منشورات إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط. 1/ 2004.

[2] – المصدر نفسه، ص. 41–45.

[3] – البغاء أو الجسد المستباح: فاطمة الزهراء أزرويل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2001.

[4]– المرجع نفسه، ص. 115–156.

[5] – نفسه، ص. 117–129.

[6] – اعترافات رجل وقح: وفاء مليح، ص. 42.

النبيذ، يشربان نخْبَ لقائِهِما، شيئا فشيئا تذوبُ خيوطُ الاغتراب ويجدُ التَّعَوُّدُ مكانَه في نفسها.. ارتمتْ بين أحضانه تغسلُ شيئا علِقَ في نفسها، وَشَمَ جسدَها بطابع المهانَةِ المشْرِفَة على السُّقوطِ في مساراتِ العُرْيِ الآثِمِ.."[1].

حتى تصل إلى قولها: "بينها وبين نفسها شَرَعَتْ في تعلُّمِ أبجدية صمت زوجها تَفُكُّ شفراته. عبثاً حاولتْ لكنها فَشِلَتْ. مرةً سألتْهُ مُسْتَفْهِمَةً سببَ سلوكِهِ ذاك. صُعِقَتْ بحقيقةٍ لمْ تَدْرِ أنها ستورِّطُها بقيَّةَ حياتها: (كلما أبدى أحدُهُم إعجابَهُ بكِ أهيمُ بكِ حُبّاً، وتُفْتَحُ شهيَّتي لأمارس الحُبَّ معكِ، بل أزدادُ لذَّةً ومتعةً في لحظات الدفء تلك، بدون ذلك برودة تعتريني.."[2].

وتنتهي بعد ذلك إلى القول: "لا، أنا راحلة عنك. لم أعُدْ أطيقُكَ.. لا أستطيع العيش مع رجل عاهر، يمتهن مهنة القوادة، وأن أنام معه على فراش واحد، فرؤيتُكَ وأنتَ مستلْقٍ بجانبي تثير في نفسي الغثيان وتبعثُ فيها الاشمئزاز.."[3]. فالزوجة التي سبق الحديث عنها في نص وفاء مليح (وليمة فوق السرير) ضمن مجموعتها القصصية (اعترافات رجل وقح) هي التي ستتحول إلى امرأة تمتهن (حرفة الدعارة؛ والعلة في ذلك طبعا سلوك زوجها الشاذ الذي عملت المرأة على (مسخه) وهي تفضح تصرفاته التي ظل لسنين طويلة يداريها عن طريق شراء (صمت) المرأة وسكوتها عن أفعالِهِ. هذه هي قصة هذه المرأة التي لم تسمِّها وفاء مليح.

أما لدى الباحثه فاطمة الزهراء أزرويل، فتأتي القصة نفسها؛ ترويها (سعاد) إحدى السيِّدات المستَجْوَبات مِنْ قِبَلِ الباحثة؛ تقول (سعاد) في تبيان علاقتها بزوجها بعد أن حَكَتْ للباحثة عن كيفية تَعَرُّفها بزوجها، وهو ابن عمِّها، ومجيئه لخطبتها وليلة العرس وغير ذلك من مظاهر البذخ والغنى التي عاشت فيها: "كيف كانت علاقتي بزوجي؟ خلال الأشهر الأولى لم ألاحظ أي تغيير عليه، ظل الإنسان

(1) – اعترافات رجل وقح: وفاء مليح، ص. 42–43.

(2) – المصدر نفسه، ص. 43.

(3) – نفسه، ص. 43.

الرقيق الذي عرفته؛ يوليني اهتماما كبيرا ويجلب لي هدايا كثيرة.. قوارير العطر الرفيع عندي كانت تملأ الدولاب، كان يكفي أن أعربَ له عن رغبتي في شيء لكي يقتنيه لي.."[1].

ثم تنتقل بعد ذلك للحديث عن بداية المشكل بينها وبين زوجها، فتقول: "بدأ المشكل عندما أخبرني زوجي ذات يوم بأنه استدعى مدير الشركة التي يعمل بها للعشاء عندنا؛ لأنه يودُّ التَّعرُّفَ عليّ. وجدتُ الأمر طبيعيا وأبْدَيْتُ ترحيبي بالأمر، وسألته إن كان سيصحَبُ زوجته، فأخبرني بأنه لا يدري شيئا.."[2]. وبعد ذلك تأتي للحديث عن الاستعداد للعشاء الفاخر المعَدِّ على شرف السَّيِّد المدير؛ تقول (سعاد): "المهم حضَّرْنا عشاء فاخرا وقَرُبَ موعد قدوم السيد المدير. دخلتُ غرفة النوم وفتحتُ الدّولاب لكي آخُذَ ملابسي. فوجِئْتُ بزوجي يمدُّ يدَهُ إلى كُسْوَةٍ من ذلك النوع الذي يُلْبَسُ في السَّهرات، إذِ الظَّهْرُ يظَلُّ شبه عارٍ.. ارتديت الكسوة وتزيَّنْتُ، كنتُ أَبْدو فِعْلاً جميلةً إلى حدِّ أنّ السيد المدير عندما دخل الشُّقَّةَ ورآني أتقَدَّمُ نحوَهُ صُعِقَ.. جلسنا على الأرائك الجلدية الزتيرة والرَّجُلُ لا يرفع عينيه عنّي إلى حدِّ أنني أحْسَسْتُ بالحرج الشديد.."[3].

ثم تأتي بعد ذلك التطورات الأخرى: "الذي حَصَلَ بعْد ذلك هو أن السيد المدير بدأ يسهر عندنا أسبوعيّا بانتظام، وبدأتُ أنا أتعَوَّدُ شيئا فشيئاً على تلك الحياة.. بدأتُ أدَخِّنُ وأشْرَبُ وأتكلَّمُ وأضْحَكُ كثيرا.. بدأ الرجلُ يقترب مني شيئاً فشيئاً، وما عُدْتُ أمانعُ في ذلك، لأنه إنسانٌ يفهمُ الحياةَ.. ذات يوم سافر زوجي في مهمَّةٍ إلى الخارج، اتَّصَلَ المدير بي ودعاني للعشاء في مطعم فخْمٍ، وبعدَها عَرَضَ عليَّ أن أذهبَ معه إلى شُقَّةٍ كان يلتقي فيها مع أصدقائه.. ذهبنا وشرِبْنا كثيرا ومارسْتُ

---

[1] – البغاء أو الجسد المسْتَباح: فاطمة الزهراء أزرويل، ص. 121.

[2] – المرجع نفسه، ص. 121.

[3] – نفسه، ص. 122.

الجِنْسَ معه.. كنتُ طبعاً تحت تأثير الخمْر، ولكنّا عندما صحوْنا في الصَّباح تحادُءنا كثيرا.."[1].

وتُضيفُ بَعْدَ ذلك: "توطَّدَتْ علاقتي بالمدير، وتيقَّنْتُ بعدها أن زوجي يعلمُ بالأمر ولا يُبْدي حِراكاً، بل إنه كان أحياناً يُكلِّمُني هاتفيّاً ليخْبِرني بقدوم مديره عندنا وبالهديَّة التي سيقدِّمُها إليَّ.. ماذا أقولُ لكِ؟ نعَوَّدْتُ على تلك الحياة، عِشْتُها ما يقارِبُ السَّنَتَيْنِ. زوجي كان يسافر كثيرا إلى الخارج وكان المدير يزورني في شُقَّتِنا فَنَسْهَرُ معاً ونمارسُ الجِنْسَ.. علاقتي بزوجي تدهورت كثيراً خلال هذه المدَّةِ. بدأْتُ أَحْتَقِرُهُ وأبْتَعِدُ عنه، وكنتُ أرفضُ اقتسام الفراش معه، وكان أحيانا كثيرة يبكي وهو يستعطِفُني لكي أُلَبّي رغْبَتَهُ.. كنتُ أصْرُخُ في وجهه بانْ جعل منّي مُجَرَّدَ بَغِيٍّ.. تمارس الجنس مع رجل بمعرفته. كنتُ أعَيِّرُهُ بأنه عديم الكرامة (ما فيهْ نَفْسْ)، وأخيرا طلبتُ منه الطلاق.."[2].

وتضيف (سعاد) تُفَسِرُ سلوك زوجها الشاذّ هذا: "كان أحياناً يمارس معي الجنس بطريقة جنونيّةٍ، وهو يقول بأنه يرغبُ فِيَّ أكْثَرَ عندما يُحِسُّ إعْجابَ الآخرينَ بي ورغبتهم فيَّ.."[3]. وهي العبارة المساوية لعبارة نص وفاء مليح: "كُلَّما أَبْدى أَحَدُهُم إعْجابَهُ بكِ أهيمُ بكِ حُبّاً، وتُفْتَحُ شهيَّتي لأمارس الحُبَّ معكِ، بل أزدادُ لذَّةً ومتعةً في لحظات الدفء تلك، بدون ذلك برودة تعتريني.."[4].

من هنا يتبين لنا بأن كثيرا مما نقرأه في النصوص السردية النسائية المغربية المعاصرة هو من رَحِمِ الواقع الْمُرِّ الذي عاشته وتعيشه المرأة المغربية. وهذا ما يفسِّر تشابه النصوص وتقاطعها وفق مستويين اثنين:

➢ النصوص المتشابهة داخل المجموعة القصصية الواحدة وللقاصة نفسها.

---

[1]- البغاء أو الجسد المسْتَباح: فاطمة الزهراء أزرويل، ص. 124.

[2] – المرجع نفسه.

[3] – نفسه، ص. 124.

[4] – نفسه، ص. 43.

➢ النصوص المتشابهة بين مجموعات قصصية ولدى ساردات مختلفات.

ذلك بأن الواقعة واحدة، وهي واقعة الاغتصاب مثلا، كما هو الشأن في قِصَّة (مَنْ يقتل الفراشات؟!) للطيفة لبصير، إلا أن طريقة سردها هي التي تختلف من لطيفة لبصير إلى مليكة نجيب أو وفاء مليح أو سعاد رغاي أو فاتحة مرشيد أو غيرهن من الساردات الأخريات. بل إننا نعثر، كما بيَّنّا ذلك من قبل، على كثير من التفاصيل والأساليب التعبيرية والمواقف المشتركة بين هؤلاء الساردات. كل هذا يعود بنا إلى القول بأن السرد النسائي المغربي سرد معايش مواكب؛ تُحِسُّهُ المرأة إحساسا غريبا؛ لأنه جزء من تاريخها وقطعة لا تتجزء من خريطة جسدها المكتوي بنيران شتى..

ويبقى بعد كل هذا أن نجيب على سؤال سبق وطرحناه بين ثنايا هذه الدراسة: ما العلة من وراء توظيف الفراشة معادلا موضوعيا لفعل الاغتصاب الذي تعرَّضَتْ له الطفلة الساردة؟ لقد درَّسْتُ كثيرا من نصوص السرد النسائي المغربي المعاصر لطلبتي بالجامعة، وكان نَصُّ (مَنْ يقتلُ الفراشاتِ؟!) مِنْ بيْن هذه النصوص التي كَلَّفْتُ طلبتي بإجراء تطبيقات عليها؛ علَّهم يؤكدون التأويل الذي وصلتُ إليه وأنا أقرأ مجموعة لطيفة لبصير (أخافُ مِنْ...). وممّا أثلجَ صَدْري أنّني قرأتُ مجموعة من التأويلات التي تَصُبُّ في المجرى نفسه الذي وصلت إليه. ولم أتفاجأ وأنا أخلُصُ إلى أن أكثر الذين وافق تأويلُهُم تأويلي هُمْ من الإناث، على أساس ما سبقت الإشارة إليه من أن الكتابة النسائية كتابة معايشة ومصاحبة. لهذا استطاعت المرأة/ القارئة أن تُحِسَّ بالمرأة الساردة وتعيش أحلامَها بالطريقة نفسها.

إن توظيف الفراشة معادلا موضوعيا لمسألة الاغتصاب يعود إلى التشابه العيني بين صورة الفراشة وأجنحتها، التي كثيرا ما تتحدث عنها الساردات ومنهن لطيفة لبصير فيما وقفنا عنده، وصورة العضو التناسلي الأنثوي؛ فالذي يغتصب طفلة صغيرة ويعتدي عليها إنما يسرق شيئا ليس له؛ وهو أشبه ما يكون بالذي يتبع الفراشات ليسرق أجنحتها. وكذلك الشأن بالنسبة للأزهار وشقائق النعمان التي

تحدثت عنها لطيفة لبصير ضمن نص (مَنْ يقتلُ الفراشاتِ؟!)؛ إذ كانت الطفلة البطلة تقطف هذه الأزهار لتعتصر ماءها الأحمر القاني، وهو الأمر الذي تؤول إليه عملية الاغتصاب. من هنا، فإنّ السّاردة المغربية المعاصرة تنطلق من الواقع المعيش لكسر جدار الصمت الذي بنته سنوات الجهل والقمع والحرمان التي تعرضت له من قِبَلِ الرَّجُل والمجتمع.

ونأتي بعد هذا إلى نص آخر للطيفة لبصير ضمن المجموعة نفسها (أخافُ مِنْ...)، نُطِلُّ من خلاله على قضايا أخرى كتبت عنها المرأة الساردة المغربية؛ على رأسها قضية الإدمان على تعاطي المخدرات والدعارة وعلاقة المرأة بأفراد أسرتها، خاصة الأب ثم مكانة الكتاب أو الدراسة في حياة المرأة. واخترتُ لهذا الغرض نص (هيستيريا)[1] لنتبيَّن من خلاله سيرورة هذه القضايا الأربع.

تنطلق قصة (هيستيريا) من حديث البطلة عن نفسها وهي واقفة في الشرفة تتأمل حالها بعد مرور ثلاثين سنة على ميلادها وتواجدها بهذا الحي الذي تسكنه، والذي أصبح قطعة منها وأضحت قطعة منه. ومما تجب الإشارة إليه في البدء أن أكثر قصص لطيفة لبصير تتحدث بضمير المتكلم؛ ضمير الساردة التي تروي القصص وتشارك في أحداثها وأفعال شخصياتها. هكذا حصل في نص (من يقتل الفراشات؟!) ونص (حياة صغيرة) و(مَلاكٌ لا يحبُّني..) وغيرها من قصص المجموعة.

والحقُّ أن الأمر لا يتعلق بلطيفة لبصير لوحدها، وإنما حديث المتكلم في بناء القصص النسائية يكون قاعدة من قواعد الكتابة السردية التي أطَّرَتْ هذا الجنس في ريبيرتوار القصة المغربية القصيرة. وبالرغم من أن الأمر لا يتعلق، في كل مرة، بسيرة ذاتية ولا يمكن أن يكون هذا الاختيار، بحال من الأحوال، دليلا على السيرة الذاتية، إلا أننا في كل مرة نكتفي بالعودة إلى الخصوصية الهامَّة التي ركنّا إليها منذ حين، وهي أن الكتابة النسائية كتابة معايشة ومواكبة لحياة الإنسان/ الأنثى وحياة المجتمع في صراع الذكر مع الأنثى.

---

[1] – أخاف من... : لطيفة لبصير، قصة (هيستيريا)، ص. 87–94.

وجرى عادة لدى لطيفة لبصير في مجموعة (أخاف من...) ألا تسمّي بطلاتها، بعكس ما فعلته في مجموعتها القصصية (ضفاف) حيث جعلت كل قصة من قصص المجموعة الأحد عشر تقوم على اسم هو عنوانها. أما في هذه المجموعة، فتختفي أسماء بطلات القصص، لتفسح المجال لظهور أسماء شخصيات ثانوية في القصِّ، وأحيانا تأثيثية؛ الشيء الذي يزيد في تأكيد منحى المواكبة والمعايشة من قِبَلِ الساردة لأحداث وأفعال القصِّ.

وتأتي موضوعة علاقة المرأة بالكتاب وحياة البحث عن عمل فرشا للقضايا الأخرى التي ستتحدث عنها الساردة لاحقا؛ تقول: "أقفُ في الشُّرْفَةِ وأنظُرُ طويلا... مرَّتْ ثلاثون سنة وأنا أشْهَدُ ميلادَ هذا الضجيج في حُضْنِ هذا الحيِّ. أطفالٌ حملْتُهُمْ بين يديَّ صاروا الآن شُبّاناً. لا أقوى اليوم على حملِهِم. صاروا ينظرون إليَّ نظراتٍ غريبة أتوارى منها وأنا في الطريق إلى المكتبة. كانت نظراتُهُم تتفحَّصُ محفظتي الثقيلة التي أحملُها منذ سنوات، والتي أصبحتْ تبدو لكل أفواه هذا الجيل عِبْئاً لا يستطيعون أن يتحمّلوهُ؛ لذلك يسخطون عليّ.."[1].

وتأتي الجارة لتَحْشُرَ أنفَها في حياة هذه المرأة الشابّة إيذانا بالشَّكِّ في سيرتها وخروجها ودخولها التكرران أمام جميع عيون أهل الحيِّ: "تتفَحَّصُني جارتي بتلميحاتها البئيسة. تستزقفُني لتُخبِرني بأن أهل الحيِّ يرون أنني قد جُنِنْتُ، وأنني أُخَبِّئُ أرْغِفَةً في محفظتي أبيعُها في قيسارية الحي المحمّدي. فقد رآني أحدُهُم هناك، وأخْبَرَ الجميعَ. فتحتُ المحفظةَ، فقد أصبحْتُ في وضع المتَّهَمَةِ. تطاولتْ جارتي بِعُنُقِها لتتأكَّدَ من ذلك وقالتْ:

- مَسْكينة، غيرْ الكْتُبْ.. إيوا اللهْ يَعْفو عليكْ مَنْهَمْ..

قالتْها كَمَنْ يتحدَّثُ عن السجائر أو الحشيش. أحْسَسْتُ بالفعل، وأنا أَمْضي، بأنَّ الكُتُبَ هي أيضا بلاءٌ كبير، ولكنني فكرتُ طويلا أنني قد حملتُ هذه

---

[1] - أخاف من...: لطيفة لبصير، ص. 87.

الكتبَ أكثر من المعهود المرسوم في أذهان الجميع، وأنني بحُكْم هذا الزمن كان ينبغي أن أنتقِلَ إلى حَمْلِ شيءٍ آخرَ لَمْ أَمُرَّ إليْهِ.."[1]. فتبيَّنَ لها أن الأمر لا يعدو أنْ يكون شَغَفاً بالكتب التي حملتها هذه الشّابَة أكثر من اللازم؛ تقول: "فقد حملتُ هذه الكتبَ أكثر من المعهود المرسوم في أذهان الجميع، وأنني بحُكْم هذا الزمن كان ينبغي أنْ أنتقِلَ إلى حَمْلِ شيءٍ آخرَ لَمْ أَمُرَّ إليْهِ.."[2]

من هذه الشرفة ينطلق الحديث عن هذه الشخصية المحورية في النص؛ شخصية الساردة، ومن خلالها ستقف القصة على لسان بطلتها عند شخصيات أخرى تُسمّي بعضها؛ مثل: خديجة وعلال ولا تسمي البعض الآخر، مثل زوجة علال وعائلة بوقمرة ووالدها بالإضافة إلى الجارة التي تظهر بين الحين والآخر باحثةً عن الأخبار أو موصلةً لها.

وتأتي موضوعة تعاطي المخدرات لتشترك مع موضوعة الدعارة لرسم معالم الحديث الثاني الذي طرأ على بال الساردة وهي تقف على الشرفة تشاهد القادمين والرّائحين من أهل الحي وغيرهم؛ تقول: "كانت خديجة التي أشْرَفتْ على العشرين تُداري وجهَها لدى عودتي. أتذكَّرُ حين كانتْ صغيرةً جدا كيف كنتُ أُداعبُها وأحمِلُها ونحنُ نتضاحَكُ ونتمازحُ. لكنها اليوم تُخْفي وجْهَها المدَوَّرَ المكْتَنِزَ قليلا وعينيها الشاحبتين. لم أكُنْ أعْرفُ مصدرَ شحوبِهما إلا حين أخبرتني الجارةُ بأن خديجة تقضي وقتا طويلا في حي الهراويين صحبة شابٍّ في أحَدِ البيوتِ القديمة، وأن ذراعَها الأيْسَرَ صار مليئا بكَدَماتٍ زرقاء بفعل الحُقَنِ الملْعونَةِ... كانت خديجة تدرُسُ صحبة أختها التي تكبُرُها بعامين، لكنهما تخَلَّتا عن الدراسة. هذا الزمن لم يعُدْ زمنَ العِلْمِ. ثم إنني أسْوَأُ مثالٍ يدفعُهُما إلى الكَدِّ والجِدِّ.."[3].

---

[1] – أخاف من...: لطيفة لبصير، قصة (هيستيريا)، ص. 87-88.

[2] – المصدر نفسه، ص. 88.

[3] – نفسه، ص. 88-89.

والملاحظ أن موضوعة تعاطي المخدِّرات غالبا ما تأتي مُصاحِبَةً لموضوعة الدَّعارة؛ على أساس أنَّ كُلَّ واحدة تأتي سبباً في ظهور الأخرى؛ فتعاطي المخدِّرات يؤدي إلى الدَّعارة، والدَّعارة تُوَرِّثُ تعاطي المخدِّراتِ. ومما أثار انتباهي وأنا أقرأ الدراسة التي أعدَّتْها فاطمة الزهراء أزرويل عن (البغاء أو الجسد المسْتَباح)، أنها لم تقف عند تعاطي المخدِّرات عاملا من عوامل البَغاء، بالرغم من الأهمية القوية لهذا العامل؛ إذ أشارت إلى أربعة عوامل هي: التَّفَكُّكُ العائلي، والعنف ضِدَّ النساء، والزَّواج المبَكِّر، والتَّحرُّش الجنسي والاغتصاب، بالإضافة إلى عوامل أخرى، ذكرت فيها: الأمية والفقر، والتساهل الاجتماعي، وتَواطُؤُ الأسرة، والتَّواطُؤُ العام[1].

والواقعُ أنّ تعاطِيَ المخدِّراتِ عاملٌ مِنْ أهمِّ العوامل التي تقود الفتاةَ مباشرةً لتقع في حِبال الدّعارة؛ ذلك بِأنّ اقتناءَ المخدِّراتِ في حاجَةٍ ماسَّةٍ إلى مالٍ وفيرٍ؛ وبَيْعُ الجَسَدِ هو الطّريقُ نحو هذا المالِ الوَفيرِ، الذي سيُمكِّنُ من اقتناء المخدِّراتِ التي أصبحتْ ضرورية لحياة الفتاة المدْمِنةِ. فـ (خديجة) التي كانت بالأمس طفلة صغيرة، وقعت اليوم في براثن الرذيلة بجمعها بين الدعارة وتعاطي المخدِّرات. إنها الفتاة التي كانت بالأمس تصاحب أختها إلى المدرسة، تتحول إلى (مومس) تقضي الليل خارج البيت صحبة صديقها في (بيت قديم). أما مُسْحَةُ الجمال التي كانت تتوافر عليها هذه الفتاة، فقد غابت بدخول الإبر السّامّة ذراعها.

كذلك الشأن بالنسبة لأختها الأصغر منها التي تخلت هي الأخرى عن المدرسة التي لا طائل من ورائها، وصارت تعاشر رجلا وتجلُبُ المالَ إلى البيت بمَعِيَّةِ أختها: " أختُها هي الأخرى صارتْ تُعاشر رجُلاً متزوجا وتجلُبُ المالَ. كنتُ أستغرِبُ في البداية كيف لا يعرفُ أهلُ البيتِ بمصْدَرِ النقود، لكنني فيما بعد أدرَكْتُ أنهم يعرفون ولا يريدون أن يعرفوا؛ فلديهم فتاتان جميلتان يمكن أن يحصُلوا من خلالهما على نقودٍ هم في حاجة إليها. من الغريب أنني الوحيدة التي مازالتْ تحملُ كُتُبَها في

---

[1] - البغاء أو الجسد المستباح، ص. 21-80.

هذا الحي. الكُلُّ أصبح يرفُضُ ذلك، بل أصبحتُ عبرةً لِكُلِّ مَنْ سَوَّلَتْ له نفسُهُ أنْ يَدْخُلَ أسْلاكَ التعليم.."[1].

وهنا أمر في غاية الأهمية يكمن في اقتران ظاهرة الدعارة بمصدر عيش الأسرة. فإذا كانت الدعارة هي أقدمُ (مهنة) مارسها الإنسان في التاريخ، كما يذهب إلى ذلك بعض رجال علم الاجتماع، فإنَّ تعويلَ الناس عليها مصدرا من مصادر العيش في المجْتَمَعاتِ الحديثة الإسلامية منها وغير الإسلامية، صار من الأمور التي ألفها الناس في حياتهم. وليس لطيفة لبصير وحدها التي أشارت إلى هذا الأمر، بل وجدناه عند كثير من الساردات المغربيات الأخريات اللواتي يقدمن للقارئ صورة لمجتمعهن؛ تقول مليكة مستظرف في مجموعتها (ترانت سيس): "هؤلاء البنات هن المحظوظات في هذا البلد، لا يعرفن الفرق بين الألف والزرواطة، ويكفي أن تكشف الواحدة منهن على فخذيها وساقيها، وتصبغ وجهها، لتنفتح لها كل الأبواب الموصدة، وما أدراك من الأبواب الموصدة.. يحس بالغيظ وهو يرى بنات الجيران لم يتجاوزن العشرين، وكل واحدة لها هاتف نقال، ومنهن من اشترت سيارة وتنوي شراء شُقَّةٍ بدل تلك الحُفَرِ النَّتِنَة التي يسكنها والتي تُسمّى تجاوُزاً بيوتا.."[2].

في البداية، لم يوافق أحد في البيت على زواج أخته من الفرنسي الذي (اصطادته)؛ تقول مليكة مستظرف: "عندما جاءت أخته لتخبرهم انها ستتزوج فرنسيا، عارض والدُها العجوز وأرعد وأبرق وتوعد، وأقسم إن هي تزوجت (النصراني) أن يتبرأ منها. حتى هو أخذ يتكلم كثيرا عن الحلال والحرام والله والنار. وأمها كانت تولول وتلعن اليوم الذي أنجبت فيه أنثى، وتترحم على أيام كانت البنات يُدْفَنَّ وهن على قيد الحياة.."[3]

ولكن حين دارت النقود الفرنسية بين يدي أهل البيت، تغير كل شيء، كما تقول الساردة، بـ (سرعة مغربية)؛ تقول: "لكن كل شيء تغيَّرَ بسرعة مغربية، تغير

---

[1] – أخاف من...: لطيفة لبصير، قصة (هيستيريا)، ص. 89.

[2] – ترانت سيس: مليكة مستظرف، ص. 43.

[3] – المصدر نفسه، ص. 43-44.

أثاث الشقة القديم الذي كانوا يتقاسمونه مع الفئران والصراصير، وبَنَتْ فيه العنكبوت أعشاشها، وعاشت آمنةً مطمئنة، ولم يكن ينقص بيتهم سوى (دراكولا). وأصبح العجوز يرتدي بذلة كاملة بربطة عنق بدل تلك الجلابية التي اهترأت. يبتسم في غباء، مزهوا بابنته التي أتته بالملايين؛ زجاجة خمرة والكيف وقرنان نَبَتا فوق رأسه، ويردد منتشا وهو مستلق على ظهره:

– اللي عندو بنتْ عنده (اكريمة)، وأصبحت كلمة (الله يرضي عليك آبنتي) لا تفارق شفتيه. وحتى أمه أصبحت تشمِّرُ عن ساعديها أمام الجيران حتى تظهر الدمالج والخواتم، وتتلذذ وهي ترى أعين الجارات تكاد تخرج من محاجرها أمام البريق الأصفر الأخاذ، وتنظر لابنتها وتقول: (العيد غدا).."[1].

وتتحدث مليكة مستظرف عن الأمر نفسه في (جراح الروح والجسد)؛ تتحدث عن سوءات أختها، في النص وربَّما أيضا في الواقع؛ خديجة التي استطاعتْ أن توهِمَ جميع من في البيت بأنها تذهب عند الأخوات المسلمات؛ لحضور مجالس الذِّكْرِ، بينما تذهب في الحقيقة إلى عمارة حيث تمارس الدعارة؛ ووحْدَها أختها الطفلة التي ألزمتها أمُّها باصطحابها معها، كانت على علم بما يحدُثُ وبأن لا وجود للأخوات المسلمات؛ تقول: "لكن أنا لم أكنْ بلهاء. كلُّ شيءٍ مُخَزَّنٌ في هذه الجُمْجُمَةِ. كنتُ أصمُتُ؛ لأنه لا أحدَ يصدِّقُني. أرى وأصمُت. علَّموني أن أبتلِعَ لساني وأصْمُت.."[2]. ثم تقول بعد ذلك: "ذهبتُ وفهمتُ أنها لا تذهبُ عند (الأخوات المسلمات) ولا يناقشن أمور الدّين أو يشرحت سورة الفاتحة.. إنها أُمِّيَّةٌ، تفُكُّ الخطَّ بصعوبة ولا تعرف الظهر كم ركعةً فيه. إنها تذهب عند رجل.. لا ليس رجلا واحدا، بل رجالاً كثيرين، وتأتي مُحَمَّلَةً بأشياءَ كثيرة.. تسألُها والدتي فتقول: صيدقتي (الإخوانية) أعطتني كل هذا.. ظريفة مسكينة.. تفرحُ والدتي كالأطفال.. أبتسمُ في

---

[1]– ترانت سيس: مليكة مستظرف، ص. 43–44.

[2] – جراح الروح والجسد: مليكة مستظرف، ص. 30.

سِرِّي: يا ابنة الكلْبِ! والدتي تصدِّقُها ببساطة لا يُساورُها شكٌّ في ابنتها (المهْديَّة المرْضِيّة).."[1].

ثم تضيف: "أعرفُ كلَّ شيءٍ وأصْمُتُ؛ لأنه لن يَصَدِّقوني. لن يُصدِّقوا أنها كانت تأخذني إلى تلك الشُّقَّة في نتطقة في أطراف المدينة. كنا ندخلُ إلى تلك الشقة العَفِنَة، تنبعثُ منها رائحة البول والنتانة. كان هناك نِسْوة كثيرات من مختلف الأعمار والأحجام والألوان، تترأسُهُنَّ عجوزٌ شمطاء عيناها لا تهدآنِ من اللمز والغمز، ترتدي الحجاب. الجميع يناديها بالحاجة. منظرُها يبعثُ على الاشمئزاز. تأخذني الحاجة إلى غُرفةٍ وَسِخَةٍ، تعطيني بعض الحلوى والشاي، وقبل أن تُقْفِلَ الباب عليَّ تقول: غادي ندير لأختك (اللدون) ونْبَخرْها، فيها (الْمَسَلْمين). أنت صغيرة، حتى تْكَبْري ونْبَخْرَكْ.."[2].

وتأتي بعد ذلك خديجة لتعترف لأخواتها مليكة وأمينة وكوثر، بعد أن تزوجت واستقرت في شقَّتِها مع زوجها الذي (اشتَرَتْهُ)، بأنها مارست الدعارة لأجل الحصول على المال؛ تقول: "صرختْ خديجة من خلال دموعها: أجلْ قَحْبَة.. كنتُ أريدُ المالَ الكثير، الكثير جداً. كنتُ أريدُ أن أَلْبَسَ كالنّاس، آكل ما يحلو لي. كنتُ أريد هذه الدنيا بطولها وعرضها. ووالدُكِ كان شِحّيحاً، لو كان الأمرُ يعودُ إليه، لَلَبِسْنا جميعاً ثياباً مُرَقَّعَةً.."[3].

ولم تُخْفِ خديجة كيف أنها حوَّلَتْ زوجَها الذي اشترَتْهُ إلى (قَوّادٍ)؛ إذ هو الذي يأتيها بالزبائن، وهو يعلم بأن زوجته تمارس الدعارة على سرير بيتهما؛ أو بالأحرى بيت زوجته خديجة؛ فهي التي اشترتْهُ اشترتْ المنزل والسرير وكل ما يوجد بالبيت؛ تقول حين سألتها أختُها مليكة إنْ كانتْ ما تزال تذهبُ إلى تلك الشُّقَقِ المتعفِّنَةِ لممارسة الدعارة: "سأقولُ لكِ كلَّ شيءٍ حتى ترتاحي. لم أعُدْ أذهَبُ لتلك

---

[1] – جراح الروح والجسد: مليكة مستظرف، ص. 32.

[2] – المصدر نفسه، ص. 33.

[3] – نفسه، ص. 105.

الشُّقَقِ.. لأن الزبائنَ يأتونَ إليَّ في شُقَّتي.. وزوجي يعلمُ.. إنهُ واجهةٌ فقط.. أنا أصْرِفُ على البيت وأنا من اشترى له مَحَلاًّ تجاريا.."[1].

هكذا إذن تحولت خديجة وأختها في قصة (هيستيريا)، التي نحن بصدد بعض قضاياها، إلى مصدر رزق للعائلة أو بعبارة مليكة مستظرف (كْرِيمَة) تُذِرُّ على أفراد الأسرة المال الوفير. وهو الشيء نفسُهُ الذي سارت فيه خديجة أخت مليكة مستظرف في (جراح الروح والجسد).

ومن هذه النماذج أيضا (زهرة) إحدى نساء القاصة سعاد رغاي في مجموعتها القصصية (مواجع أنثى)؛ حيث تستعيد الأسباب التي حملت هذه المرأة على ترك عملها؛ لامتهان الدعارة: "تتذكر جيدا ما كانت عليه، مجرد بائعة في محل تجاري تتقاضى راتبا ضئيلا، ما إن تأخذه بيد حتى تنتزعه طلبات الأسرة باليد الأخرى. ومع آخر كل شهر كانت تحس بعالم بتقوّضُ داخلَها وينهارُ، وهي تتقاضى راتبَ الاحتقار كما كان يحلو لها أن تسمّيه. كان جسدُها يشتاق لفستان جميل، لحذاء مريح، لبيت لا تفوح من جدرانه رائحة الرطوبة والحرمان. فجاء قرارُها بأن تصبح بائعةَ شيءٍ آخرَ، قرار كان ينضُجُ أمامَ قسوة الواقع وأمامَ مراهقتِها؛ حتى أصبح من الرسوخ في ذهنها لدرجة أن كل خليَّةٍ في جسمها كانت توقِّعُ موافقَةً عليه."[2].

وبعد ذلك استطاعت (زهرة) أن تمتلك المال والمنزل الفاخر، وتعوّضَ سنوات الفقر والحرمان؛ تقول: "ما ذنبُها إذا كان زمنُ العُهْرِ قد حشَرَها في زاوية الفقر والحرمان وقال لها تصرفي؟ أَلَمْ تتصرَّف في مجتمع فَقَدَ حرارَتَهُ تَماسُكَهُ، صار قوامُ العلاقات فيه البيع والشراء على كل صعيد؟ أَلَمْ تَلْتَقِ إلا برجال يبيعون الدنيا مقابل لحظة حب، رجالٍ يُصِرّون على التَّمتُّع بفحولتهم المتورِّمَة حتى الرَّمَق الأخير؟ فلماذا عليها أن تدفع ثمنَ خطاياهم جميعا؟ مَنْ قال إن الفضيلة تسْكُنُ جسد المرأة فقط؟ ألا تعيش في مدينة يتخفى فيها الفساد تحت ستار الشرع، مدينة تعتاش على

[1] – جراح الروح والجسد: مليكة مستظرف، ص. 106.

[2] – مواجع أنثى: سعاد رغاي، ص. 25–26.

حساب مواجع الأنثى وأحزانها.."[1]. فالفقر هو الذي زجَّ بهذه المرأة في براثن الدعارة، حتى أصبحت لا تكاد تميز بين صورتها التي كانت وصورتها التي تعيش بها اليوم.

وتستغل القاصة سعاد رغاي فرصة الحديث عن الدعارة؛ لتعمل على مسخ صورة الرجل، وإظهاره على حقيقته التي يداريها على الجميع؛ تقول سعاد رغاي: "انساقت في تيارها الجديد المتسكِّع، تنتقي رجالها من الأثرياء الساقطين في البطر والتعاسة، الهاربين من كبتهم الموروث إلى علاقات سريعة عابرة. كان يلِذُّ لها أن ترى حقارةَ جوعهم الذي يحملونه في أعينهم، وهم يخلعون قلوبَهم مع ثيابَهم، ويدفعون ثمنَ لذاتهم المِسروقة مع غير الزوجات. وفي زمن وجيز تحوَّلتْ الفتاةُ الفقيرةُ التي كانت تنحشر في الباصات القديمة لتلتحق بعملها، إلى نجمة لامعة في المجتمع العُهْري، لا تُنافَسُ في فنون المداعبة والجماع، ولا تُضاهى في جلْبِ أغنى الملاّحين إلى جُزُرِها.."[2].

وتواصل لطيفة لبصير، بعد ذلك، نقدها مَوْضوعَةَ الدَّعارة؛ ولكن هذه المرَّة في اتصالها بقضية (الخيانة الزوجية)؛ الأمر يتعلق بشخصية (عباس) بائع الدّيطايْ الذي تزوج من فتاة صغيرة صارت تتركه وتذهب عند غيره؛ تقول: "كان علال يجلس منذ سنوات في الحي يرقُبُ المارّة، أو بالأحْرى يَرْقُبُ المارّاتِ. هذا الرَّجُلُ المِسِنُّ الذي يبيع السجائر بالتقسيط، في الشِّتاء والصَّيف، لا تكفي حتّى لِسَدِّ رَمَقِهِ اليومي.. كان يضحكُ مبْرِزاً إحدى الأضراسِ اليتيمة التي مازال يحتوي عليها فَمُهُ الكَريه. وبالرغم من أنه تزوَّجَ من فتاةٍ شابَّة، ولستُ أدري لماذا قَبِلَتِ الزَّواجَ منه، فهو لا ينفكُّ يتحدَّثُ عن مُؤَخِّراتِ الفتيات اللواتي اكْتَنَزْنَ مُؤَخَّراً في هذا الحَيِّ؛ بل إنه يُصَنِّفَهُنَّ حسْب الدرجاتِ والمراحل، ويتفَنَّنُ في ترتيبِهِنَّ من الأشْهى إلى الأقْبَحِ، ويَضَعُ لَهُنَّ

(1) – مواجع أنثى: سعاد رغاي، ص. 28-29

(2) – المصدر نفسه، ص. 26.

تواريخَ محدَّدَة عن وقْتِ اكْتِنازِهِنَّ ونُضْجِهِنَّ ويرسُمُهُنَّ في أبهى الصُّور للرّائي والمستمع.."[1].

لقد كان شباب الحي يتحلقون حوله؛ ليحكي لهم حكاياته العارية؛ فهو (مُعَلِّمُ الجْيلِ) في هذا الحيِّ، بالرغم من أنه لم يدخل مدرسة ولم يقرأ كتابا، وهي ما تزال تحمل كتبها طوال ثلاثين سنة. علال هذا تخونه زوجته؛ إذ لم تجد لديه قوة الشباب التي ترغب فيها: "وكثيراً ما أرى زوجته بِتَغَنُّجِها الجميل وهي في الطريق إلى ما لا يعرف، ودون أن ينتبه إلى مؤخرتها، ينصرف إلى حكاياته التي لا تنتهي. يوما ما سأتبع هذه السَّيِّدة ذات العينين الكبيرتين اللتين لا تمنحان أي إحساس بالبراءة... فالكُحْلُ الذي يغطيهما يُنْبِئُ بأنهما لشخصٍ آخر غير هذا العجوز الخَرِفِ الذي يلتهم الآخرين بحكاياته المختلفة.."[2].

ونقرأ مثل هذا عند مليكة مستظرف في مجموعتها (ترانت سيس)، حيث تتحدث عن الزوجة التي لم يعد زوجها قادرا على إشباع رغباتها؛ بسبب المرض؛ فما كان إلا أن أعلنت التمرُّدَ والعصيان عليه بعد أن كان هو الآمر الناهي في المنزل؛ تقول على لسان الزوج المسكين: "زوجتي مومس، اللعنة على النساء، على كل النساء من حواء وانتهاء بزوجتي إلا أُمّي. قبل المرض كنتُ الآمرَ النّاهي، لا تَجْرُؤُ على رفع صوتها في حضوري.. خانتني صحتي، أصْبَحَتْ هي رَجُلُ البيت، وهي التي تعملُ؛ لذلك تَنَمْرَدَتْ علي.. بعدَها طلبتُ منها أن تفعلَ ما بدا لها بعيدا عني ودون أن أعرف. على العموم هي لم تكن تنتظر إذناً مني. أخبارُ مغامراتها كانت تصلني.. اضْطُرِرْتُ لتطليقها؛ حِفاظاً على ما تبقّى أو لم يَتَبَقَّ من رجولةٍ وهْمِيَّةٍ. الفاجرةً فضحتْني عند كل العائلة. قالتْ لهم إني لا أختلف عنها في شيء، بل هي أرْجَلُ مِنّي.. بَنْتْ الحْرامْ قليلة الأْصْلْ."[3].

---

[1] – أخاف من..: لطيفة لبصير، قصة (هيستيريا)، ص. 90.

[2] – المصدر نفسه، ص. 90.

[3] – ترانت سيس: مليكة مستظرف، ص. 52–53.

ثم تتحول القاصة للحديث عن سكان حيِّها، قبل أن تطرح الموضوعة الرابعة في النص المتعلقة هذه المرة بعلاقة الفتاة بأفراد أسرتها؛ خاصة الأب؛ تقول: "أتذَكَّرُ أن زمناً عَبَرَ ولم يَحْدُثْ أيُّ تغيير، احْلُمُ وأُؤَجِّلُ، وأحْلُمُ دون نهاية، وأستغربُ كيف أن هذا الحيَّ الذي عِشْتُ فيه كُلَّ هذا الزَّمَنِ لم يتغيَّرْ هو الآخر. كَبُرَ أطفالُهُ وصاروا هم أيضاً متشرِّدينَ؛ يَحْقِنونَ أيديهم بالإبَرِ أو يبيعون الحشيش أو يتشاجرون بسكاكين حادَّةٍ، ويدخلون السجن ويخرجون ويتشاجرون ويعودون ويخرجون وتتكرَّرُ الدائرةُ دون نهاية.."[1]. إنها تقدم صورة واقعية لما عليه كثير من أحياء المدن المغربية والعربية بعامة؛ صورة للتَّشرُّد والتَّشَرْذُم والتَّسَكُّعِ والضَّياع والرَّذيلة التي لا علاقة لها بأخلاق دين هذه المجتمعات وتاريخ أسلافهم.

في كثير من قصص الساردات المغربيات، تتحدَّدُ علاقةُ الابن أو الإبنة بالأب انطلاقا من مدى مساهمته في حياة الأسرة؛ والمقصود هنا المساهمة المادية. هذا ما آلتْ إليه الأوضاع المجتمعية الرّاهنةُ لحياة الأسرة المغربية. تقول لطيفة لبصير: "كان أبي يتَنَحْنَحُ في مدخل البيت، رأيتُهُ فانسَحَبْتُ إلى السطح. لا أريدُ أنْ أواجِهَهُ مرةً أخرى؛ فهو يراني مجموعةَ كُتُبٍ متنقلةٍ يكرَهُها، ويَحْمَدُ اللهَ كثيرا أنه لم يدرُسْ طوال حياته.. تسلَّلْتُ إلى الغرفة المنزوية في سطح البيت، وجلستُ هناك.. أبي يَصْرُخُ ويرمي بالكتب من النافذة. الجيرانُ يتطاولون.. ما الذي يَحْدُثُ؟ نزلتُ الدُّرْجَ بسرعة. هَبَّ أبي في وجهي بعُنْفٍ:

- ألّلا خودي احْوايْجَكْ واخْرْجي..

- فين غادي نمشي.. نَبْقى غير في بيتْ السْطَحْ..

- ألّلا داك البيتْ غادي نكْريه بعشْرينْ ألَفْ ريال.. أَنْتِ وْصَلْتِ رَبْعينْ عام.. البْناتْ اليومْ كايْجيبو الفْلوسْ، وأنْتِ آشْ كاتْجيبي؟

---

[1] - أخاف من...: لطيفة لبصير، ص. 91-92.

يصْرُخُ أبي، يتدخَّلُ الجيرانُ، يُقْسِمُ بصحراويَّتِهِ أنّني لَنْ أبيتَ لَيْلةً واحدةً في المنزل، ويستشهدُ ببنات الحي الصغيرات اللواتي يُنْفِقْنَ مُنْذُ هذا السِّنِّ.."[1].

لقد ظهر جليّاً بأن الأب لم يعُدْ يطيق النظر في وجه ابنته؛ بسبب أنها لا تعطي البيتَ أيَّ شيءٍ؛ بل إنها تتسبَّبُ له في خسارة كبيرة تساوي عشرين ألف ريال انطلاقا من احتلالها البيتَ الموجودَ في السَّطْح، إذ بمقدوره كراؤُهُ بدل أن تبقى فيه ابنته؛ هذه التي لا تساهم بأي شيءٍ في حياة البيت. وهذا ما جعل بطلة هذه الحكاية تركَنُ في النهاية إلى الحقيقة: " كان أبي على حَقٍّ؛ فقد أمْضَيْتُ أربعين عاما في الكتب.. أُغادرُ المنزلَ وأنا أفكرُ.. لم أعُدْ فتاةً صغيرةً، ماذا لو بِعْتُ أرْغِفَةً لذيذةً في قيسارية الحي المحمدي؟"[2].

ونعثر على شيء شبيه بهذا عند مليكة مستظرف في مجموعتها القصصية (ترانت سيس)، حيث تذكر أباها الذي كسب من وراء زواجها الأول نقودا، وهاهو اليوم يعارض زواجها من هذا الرجل، لا لشيء إلا لأنه ليس كالأول صاحب مال؛ تقول: " أبي بدا ممتعضا هو الآخر. أخذ يعبث بالشعيرات الأربعة التي نبتت فوق صدره بلا مناسبة. نفث دخان سيجارته في زجهي وقال: "إنها عملية خاسرة بالتأكيد". لكن أبي متى كانت العواطف تُحْسَبُ بآلةٍ حاسبة؟ هل أكلِّمُ أبي أم تاجرا في سوق الخُردة؟ نَظَرَ إليَّ وأكْمَلَ: "ثم إنه موظف"؛ نطقها كأنها سُبَّة أو تهمة. لكنني أحبه. هزَّ كتفيه وقال: "اِذهبي إلى الجحيم.. جيل ما كيحشمش". وهل تخجل أنت أبي عندما زوجتني وأنا بعد طفلة بجديلتين؟ كسبت يومَها من وراء تزويجي/ بيعي كثيرا.."[3].

ولابد بعد هذا من الإشارة إلى أمر في غاية الهمية، هو من قبيل هذه التماثلات الموضوعاتية والأسلوبية التي تُطَرِّزُ حكايات لطيفة لبصير. فقد وجدناها في

---

[1] – أخاف من...: لطيفة لبصير، ص. 92-93.

[2] – المصدر نفسه، ص. 94.

[3] – ترانت سيس: مليكة مستظرف، ص. 29-31.

القصة الأولى تكرر عبارة (كنتُ أتبع الفراشة)، وفي النص الثاني عبارة (كنتُ أقطفُ الأزهار)، وفي هذا النص وجدناها تكرر عبارة (كنتُ أقف في الشُّرْفة)؛ وكل هذه العبارات تفيد حرص الساردة على الحكي واسترجاع الأشياء من بعيد. فَضَميرُ المتكَلِّمِ الحاضِرُ بقُوَّةٍ في جميع نُصوصِ القاصَّةِ وحتّى عِنْدَ غيْرِها مِنَ السّارِداتِ، يُؤَكِّدُ طابعَ المشارَكة الفعلية لشخوص الحكايات وتماهيها معهم وانصهارها مَعَ الأفعالِ والأحْداثِ داخِلَ بوتَقَةٍ واحِدَةٍ.

هذه بعض الخواطر التي انتابتني وأنا أقرأ مجموعة القاصَّة المغربية الواعدة بمزيد من التحوُّلات في مسارات الكتابة السردية المغربية لطيفة لبصير؛ وهي المجموعة التي مكنتني بمعيَّةِ غيرها من المجموعات الأخرى لساردات مغربيات أخريات من الوقوف عند صورة المجتمع المغربي الحقَّة الخالية من الزيف والبهرجة.

لقد كنت دوما أوصي طلبتي بالجامعة، وأنا أدرس لهم شذرات من هذه النصوص وغيرها، بضرورة رؤية حقيقة مجتمعهم في أحضان الكتابات السردية النسائية قبل الرجالية؛ لا لشيء إلا لأن المرأة تكتب عن معايشة ومواكبة ومصاحبة؛ وفرق شاسع بين أن تكتوي وتكتب، وبين أن تحاكي وتكتب.. إنها الكتابة الصادرة عن قلم يصحو، ينبعث من أعماق الرماد؛ أو كما عبَّرتْ القاصّة الواعدة رجاء الطالبي إذ تقول: "أنهض، خفيفة، حالمة، أطلق مياه الرَّشّاش، أعْرِض جسدي الدافـئ لبرودة الدُشِّ، تشتد مسامي، تنهض أعماقي، يصحو جسدي، رعشات الصحو، طراوة النهوض، عنفوان اليقظة، أقفز من تحت الماء، أستقبل كل ذلك الإشراق الذي تهديني إياه المدينةُ، تبتسم لي حيواتها الخفية، تشاركني الهواء، تشاركني الانتشاء وصحوةَ الصباح. صباحٌ من تلك الصباحات الرائقة حيث سماوات الباطن صافية لا يكدر صفاءها غيوم. يغنيني أخضر تلك النبتات، يحتفي بي وأجلس بعد فطوري الصباحي، أترك لجسدي أن يتمدَّدَ أرضاً، أترك للضوء أن يغمُرَهُ، أتركه يقتات من هذه المتعة الصباحية؛ درسُها اليومي تجيد تنفيده في الدقائق والأوقات العصيبة،

تلك التي تهبُّ بغربانها تملأ سماء الباطن بحِلْكَتِها وتوتراتها.."[1]. إنها الكتابة بضمير المؤنث في عنفوان تألقها وتألق أقلامها التي تعيد رسم حياة المجتمع المغربي كما ينبغي أن تكون، وليس كما أراد الرجلُ، ذات كتابةٍ، أن تكون...

[1] – عين هاجر: رجاء الطالبي، منشورات دار الثقافة، الدار البيضاء، ط. 1/ 2004، ص. 69.

المرأة وإبدالاتها الناطقة والصامتة

«اعترافات رجل وقح» و«بدون...» لوفاء مليح

تعتبر مجموعة القاصة المغربية المتألقة وفاء مليح الصادرة عن دار إفريقيا الشرق في طبعتها الأولى عام 2004، تحت عنوان (اعترافات رجل وقح) من النصوص الأولى التي كسرت جدار الصمت ومزّقت كُلَّ الخُمُرِ التي ظلت المرأة المغربية، لسنين عدَّة، تُكَمِّمُ به فاها وتعصِّبُ بسوادها عينيها. إنها الكاتبة الشابة الجميلة الشجاعة التي أوتِيَتْ جرأة لم تكن لتوجد لدى الرجال؛ لتطرح موضوعات وقضايا من أكبر ما هو مسكوت عنه في مجتمعنا المغربي بخاصة والعربي بعامة.

وتبقى أبرز قضية قامت عليها هذه المجموعة القصصية، التي أعدت قراءتها مرات ومرات دون أن أشعر أنني قرأتها؛ فأجد نفسي أبدأ من الصفحة الأولى، لأقرأ نصا جديدا لم يسبق لي أن قرأته، بالرغم من أنني كنتُ في كل مرَّةٍ أتناول المجموعة نفسَها بدليل صورة الغلاف؛ تبقى أبرز قضية جاءت هذه المجموعة لتؤشر عليها، بالإضافة إلى موضوعة الصمت في مقابل الكلام، قضية علاقة المرأة/ الأنثى بجسدها أو بالجسد بعامة، خاصة الجسد الأنثوي.

غير أن هذا لا يمنع من الإشارة إلى أن قضية علاقة الأنثى بالجسد في مجموعة (اعترافات رجل وقح) تتأسس على مستويات أربعة، هي:

- علاقة الأنثى بالجسد الذي تلبسه.
- علاقة الأنثى بالجسد الأنثوي الآخر.
- علاقة الأنثى بالجسد الذكوري.
- علاقة الذكر بالجسد الأنثوي.

هكذا أرَتِّبُ هذه العلاقات، انطلاقا من أن العلاقة الكبرى والهامة في المجموعة هي علاقة الأنثى بجسدها، ثم تأتي علاقة الأنثى بالجسد الأنثوي الآخر، ثم بعد ذلك علاقة الأنثى بالجسد الذكوري. وهذا يعني أن موضوعة ممارسة الجنس حاضرة بقوة في نصوص المجموعة، إلا أنه، وكما سبقت الإشارة إلى ذلك من قبل، ليس التوظيف المجاني لحديث الجنس؛ بل هو الحديث الذي يأتي شاهدا على مجموعة من الممارسات الشنيعة في تاريخ الجسد الأنثوي المغربي بخاصة والعربي بعامة.

واختارت وفاء مليح إجراء هذه القضية الكبرى على أساس موضوعات صغرى تتوزع قصص المجموعة؛ مثل قضية الدعارة، والتحرش الجنسي، والشذوذ الجنسي بين الذكور، والسِّحاق بين الإناث، وموضوعة الصمت في مقابل الكلام والبوْح، بالإضافة إلى موضوعة السحر والشعوذة التي تبدو ذابلة الظهور في نصوص المجموعة، عكس ما نجده عند لطيفة لبصير مثلا.

تقع مجموعة (اعترافات رجل وقح) في تسع وسبعين صفحة من القطع الصغير، وتتألف من خمسة عشر نصّاً هي على التَّوالي: (حسن يعزف الصَّمت) و(صهيل من ذاكرة غابرة) و(الطفل المهجور) و(اللحظة الهاربة) و(لذة موبوءة) و(الرجل المستتر) و(حُلُمٌ نَزِق) و(اعترافات رجل وقح) و(وليمة فوق السرير) و(شؤون صغيرة) و(لا!) و(جوع بارد) و(كروكي) و(امرأة ميتة تمشي) و(النظر في عيون عاشقة). وبالرغم من أنني لست هنا للمفاضلة بين هذه النصوص الجميلة المكتوبة بجمال لذة هذه القاصة التي تتحول حِمامُ النار بين كفَّيْها إلى كُوَيْرات ثلج مُحْرِق، إلا أنني وجدتُ نفسي أكثر انشدادا إلى نصوص بعينها، هي التي سأقف عندها بالتحديد؛ مثل: (حين يعزف الصمت) و(صهيل من ذاكرة غابرة) و(اللحظة الهاربة) و(الرجل المستتر) و(اعترافات رجل وقح) و(وليمة فوق السرير) و(جوع بارد) و(امرأة ميتة تمشي) و(النظر في عيون عاشقة).

وقبل أن أشرع في قراءة بعض هذه النصوص والموضوعات والقضايا التي جاءت لفضحها والتأشير عليها، لفت انتباهي وأنا أقتني هذه المجموعة لأول مرة، هذا التقديم

الصغير الوارد في الصفحة الرابعة للغلاف، حيث نصٌّ للأستاذ محمد برادة جاء فيه: "مِنْ أيْنَ تبدأ قاصَّة مغربية في مسْتَهَلِّ الطريق؟ كلُّ الموضوعات التي تُمْكِنةٌ ومفتوحةٌ، لكنّ ما يبدو أكثر جاذبيةً واستحقاقا هو مجال علاقة الشاب بالشابة، والمرأة بالرجل، والفتاة بجسدها.. ذاك هو المدخل الطبيعي لإعادة تبيّن موقع الذات الأنثوية داخل مجتمع تهيمن عليه تعاليم الذكورية وطقوسها الموروثة.."[1]. ثم يضيف بعد ذلك: "وهذا ما تحاوله وفاء مليح في خطواتها الأولى على طريق القصة القصيرة، تكتُبُ بأنامِلَ مرتعِشَةٍ؛ مُتَحَسِّسَةٍ تلك المناطقَ التي تجعلُها فتاة/ امرأةً في موقع المواجهة مع تِرْسانَةٍ من القيَّم الذكوريةِ التي تَحْكُمُ على المرأة بالدّونيَّة في واقع الممارسة، رغم كثرة القوانين المكتوبة التي (تَصُونُ) حقوق المرأة.."[2].

بالرغم من أن الذي جاء به محمد برادة في هذا النص سليم ووارد في نصوص المجموعة، إلا أن الذي يلفت الانتباه أمران:

- يكمن الأول في أنَّ حديث وفاء مليح عن الرجل إنما هو حديث عرضي لا غير؛ انطلاقا من إيمان الساردة بأن مقصد الكتابة لديها إنما يقع في الدائرة الأولى من الدوائر الثلاث، التي سبقت لي الإشارة إليها، المؤطرة للكتابة الإبداعية النسائية؛ وهي دائرة اكتشاف الذات. إن وفاء مليح، بالرغم من أن مجموعتها هذه تؤرخ لبداية الكتابة على مستوى الموجود بالفعل، إلا أن سِرَّ الكتابة لدى الكاتبة قديم جدا قِدَمَ أحْزان المرأة وعذاباتها. فالكتابة لدى هذه الساردة قديمة بالقوة حديثة بالفعل إذا استعرنا من أبي نصر الفارابي الفيلسوف رحمه الله هذا القياس الذي حَلَّ بواسطته الخلاف بين المعتزلة والأشاعرة من أهل السنة حول قضِيَّةِ خلْقِ القرآن وحُدوثِ العالم. من هنا لا يمثل الرجل في مجموعة (اعترافات رجل وقح) هدفا أساسيا محوريا، بقدر ما

---

(1)– اعترافات رجل وقح: وفاء مليح، منشورات إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط. 1/ 2004، الصفحة الرابعة من الغلاف.

(2) – المصدر نفسه.

إنه وسيلة عَرَضِيَّةٌ ترسم من خلالها المؤلفة مسارها الرئيس في اكتشاف الجسد الأنثوي.

لهذا، فمفتاح الكتابة لدى وفاء مليح في هذه المجموعة هو الحديث عن الجسد الأنثوي من خلال مستويات ثلاثة:

- اكتشاف الجسد الأنثوي في صورته المعروفة.
- اكتشاف الجسد الأنثوي في صورته المجهولة.
- اكتشاف الجسد الأنثوي في صورته المأمولة.

وهذه الصورة الثالثة الأخيرة هي التي تشكل مَقْصِدَ الكاتبة. تقول وفاء مليح على لسان أحد أبطال قصصها في (اعترافات رجل وقح): "على جسد كل أنثى كنتُ أبحثُ عن قصيدة عذراء لم تُفْتَضَّ بكارتها بَعْدُ، وعن مدينة جديدة غير مسْكونةٍ. في داخلي يسْكُنُ شهريار فَتَتَبَدّى لي المرأة وحْشاً جميلا يفترس أحْلامي، كلَّمت لامَسْتُ صدره العاري أكتم تمزُّقي، وأشعُرُ بَعْثاً مع اقتِحامٍ جديدٍ؛ يُمَزِّقُ قِشْرَتِي عني وتَرْقُصُ حِبالُ الكلماتِ فس جَوْفي تدفعُني للبوْحِ والهَمْسِ المتَشَظّي.."[1].

- ويتعلق الأمر الثاني بالتقديم[2] في حدِّ ذاته، انطلاقا من أنه تقديم ذكوري لكتابة أنثوية. طبعاً، ليْس حراماً ولا ممنوعا أن يقدِّمَ الذكر للأنثى أو أن تقدم الأنثى إبداع الذَّكَر؛ وقد سبق لي أن أفضت في هذا الأمر في كتابي (عتباتُ النَّصِّ: المفهومُ والموقعيةُ والوظائفُ)؛ إلا أنَّ مفهومَ الرَّجُلِ الكامن في شخص محمد برادة ناقداً هو الذي كان بالأمس يَصْنَعُ عذابات هذه

---

[1]- اعترافات رجل وقح: وفاء مليح، ص. 37.

[2]- هذا إذا كان الأمر فعلا يتعلق بتقديم، إذ لا تتوافر المجموعة على تقديم للأستاذ محمد برادة، بالرغم من أنه من عادته أن قدَّم لعدد من الساردات المغربيات المعاصرات. فما نقرأه في المجموعة هو نص يقع في الصفحة الرابعة من غلاف المجموعة، قد يكون جزءا من مقالة نقدية في الكتابة السردية النسائية، أو عرض في موضوع الكتابة النسائية انطلاقا من نموذج وفاء مليح...

المرأة ويُدْمي جراحها، وهو أيضا الرجل الذي كان بالأمس كاتبا؛ شاعرا وساردا وناقدا ومؤرخا، ولم يفسِحْ مرَّةً لهذا الكائن في مجلسه ولا على صفحة من صفحات كتابته. ليس المقصود هنا الأستاذ محمد برادة، ولكن مفهوم الرجل الكامن في هذا الناقد الذي يُقَدِّمُ اليومَ عمل هذه القاصة ويحتفي به أيَّما احتفاء. أليس هذا ضربا من النفاق الأدبي إن صحَّ التعبير؟!

ونأتي بعد هذا للوقوف عند بعض الموضوعات التي جاءت مجموعة وفاء مليح لتَجْهَرَ بها في زمن أحْكَمَ فيه الرجال تكميم أفواه النساء؛ سواء داخل البيوت أم خارجَها. ولعل أبرز ما يمكن أن نبدأ به قضية الصمت التي تتخذ في نصوص (اعترافات رجل وقح) بُعْداً بانيا؛ إذ مِنْ هذا الصمت تمكنت المرأة من صنع بَوْحِها وكُلِّ ما سوَّدَتْهُ أناملُها من صفحات. تقول سعاد رغاي على لسان إحدى بطلاتها في مجموعتها (مواجع أنثى): "ماذا تريد مني؟ أن أخدع الناس وأنشُرَ بياناتٍ كاذبة، مهمتي أنْ أكتشف مستنقع الحقائق المروِّعَة التي نغوص في قذارتها، لا أنْ أساهِمَ في تمويهها. بهذا المعنى وحدَهُ أستطيع أن أكون متفائلة بقدرة الإنسان على مواجهة جحيم واقِعِهِ، لا إخفاءِ فظاعَةِ ما يدورُ حولَهُ.."[1].

مِنْ هنا وَجَبَ فَهْمُ حديث المرأة المغربية عن جسدها بأن لا علاقة له بكثير مما كُتِبَ؛ إذ يدخل ضمن خصوصيات الكتابة النسائية التي ركزت على جسد المرأة مطيَّةً لتحقيق مجموعة من المقاصد؛ منها:

- اكتشاف الجسد ومصالحته.
- اكتشاف الآخر ومصالحته.
- إثارة مجموعة من قضايا المرأة؛ من مثل:
  - قضية الحرمان والقمع والتسلط.
  - قضية الصمت والتزام السكوت عن كل ما يحدُث.
  - قضية التحرش الجنسي.

---

[1] – مواجع أنثى: سعاد رغاي، منشورات إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط. 1/ 1998، ص. 7.

- قضية الدعارة والشذوذ الجنسي لدى الجنسين.
- قضية تزويج القاصرات.
- قضية السحر والشعوذة والتصديق بالبركات الزائفة.

بالإضافة إلى مجموعة أخرى من القضايا التي تخص الأنثى، ويكون الجسد بوابة مناسبة للولوج إليها وإلى أطروحاتها.

لم يكنْ بدْعاً إذن أن تَصْرُخَ المرأةُ المبدعةُ المغربيةُ المعاصِرةُ، في الكتابة السردية كما في الشعر وغيرهما من الأجناس الأدبية الأخرى، في وجهِ مجتمعها، مُضْرِمَةً النارَ في أوراق الماضي وكل ما يتصل به من ممارسات خلفت مجموعة من الجراح على صدرها العاري الذي اعتاد الاكتواء ولم يعد يكترث بالاحتراق في موقد الرجل الذي يحتاج إلى ما يُدْفِئُ جَسَدَهُ المتَجَمِّدَ البارِدَ بُرودةَ الصَّقيع في كثير منْ بِقاع المعْمور.

وقبل أن نقرأ بعض القضايا التي تنطوي عليها قصص المجموعة، أريد أن أقف عند مسألة العنونة، بما في ذلك العنوان الرئيس وعناوين القصص. ومما لاحظته وأنا أقرأ نصوص وفاء مليح أمرين أثنين:

- أن الكاتبة للأسف لم تحسن الاختيار المتصل بعنوان المجموعة.
- أن موضوعة المجموعة لا تعكسها عناوين القصص بالمرَّةِ.

ربما يعود ذلك إلى نقص التجربة على أساس أن هذه أول مجموعة للمؤلفة؛ بالإضافة إلى أن مسألة العنونة مسألة جد شائكة وصعبة، إذ تُلْزِمُ القاصَّ قراءة نصوصه ومراعاة عناصر التناسب الموضوعاتي بينها قبل أن يُقْبِلَ على عنونة نصوصها. والحق أن هذا هو الذي نقوم به حين يولَدُ لنا طفل ونختلف في اختيار اسم له. ويستمر الخلاف بين أفراد الأسرة حتى يجد حلاًّ له في (القرعة) التي تحمل للمولود اسما ربما لا علاقة له بمجموعة من الأشياء التي وجب مراعاتها في مسألة التسمية. وكطلك الشأن بالنسبة للمولود الإبداعي الذي يُلْزِمُ صاحِبَهُ بحسن اختيار العناوين.

وحين ننظر في عناوين المجموعة، نجد أن وفاء مليح أخطأت عنونة المجموعة وقصصها من جهات، هي:

- عدم وجود علاقة موضوعية بين فكرة المجموعة ومقاصدها الكبرى، والعنوان المختار (اعترافات رجُلٍ وقِح).
- عدم وجود علاقة بين عناوين قصص المجموعة وفكرتها الكبرى التي هي حديث الجسد لدى الأنثى، إذ أكثر هذه العناوين تبرز علاقة المرأة بالرجل من جهة طلب اللذة أو العودة إلى الذاكرة والحُلُم..
- عدم وجود علاقة موضوعية بين عناوين بعض النصوص والموضوعات والقضايا المطروحة.

لقد جاءت نصوص مجموعة وفاء مليح لتبرز علاقة الجسد الأنثوي بمجموعة أخرى من الأجساد، سواء أنثوية أم ذكورية؛ بمعنى أن المقصد هو الجسد الأنثوي في طور الاكتشاف من قِبَلِ المرأة. أما حديث علاقة الرجل بالمرأة فعَرَضِيٌّ تَلِجُهُ المرأة من جهة أنه يمنحها فرصة الحديث عن الجسد. هذا الجسد الذي كان وما يزال موئل كُلِّ الرِّجالِ. تُرى ما الذي يَسْحَرُ الرِّجالَ في هذا الجسد؟ وأيُّ حلاوةٍ يَنْطوي عليها هذا الجَسَدُ حتّى اختصم حوله الرِّجال؟

من هنا سَعَتْ المرأة قبل غيرها، وهي صاحبةُ الشأن، إلى اكتشاف هذا الجسد وسَبْرِ أغواره؛ بُغْيَةَ توجيهه التوجيه اللائق والاستفادة منه بالقدر الذي يجعلها سَيِّدَةَ نفسِها. ومن هنا جاء حديث اكتشاف الجسد الأنثوي ضمن الدائرة الأولى في الكتابة النسائية قبل غيره من التوجهات الأخرى؛ بما في ذلك اكتشاف الجسد الذكوري، ورحلة المصالحة مع الذات الأنثوية.

لهذا فإن عنوانا من مثل (اعترافات رجل وقح) لا يعكس بالمرَّةِ المقاصد الكبرى التي جاءت لأجلها هذه الكتابة المتميِّزة التي بالرغم من إهمالها لكثير من الجوانب الفنية وتقنيات السرد في صورتها المعاصرة، إلا أنها كانت أكثر تمكنا من القلب والتصاقا بالأحاسيس؛ لا لشيء إلا لأنه عكست بكل صدق أطروحة الكتابة المعايشة والمصاحبة. والجدير بالذكر أن عنوان (اعترافات رجل وقح) هو عنوان القصة

الثامنة في المجموعة؛ بمعنى أن وفاء مليح اختارت واسطة العقد كما يُقال. فهذا العنوان يتوسط عناوين المجموعة، إذ هنالك سبعة عناوين وسبعة أخرى بعده. ولا يخلو هذا (التَّصَنُّع) الذي نجد الذات المؤلفة تدخَّلَتْ فيه بشكل واضح، إلا أنه تدخل لم يكن في محلِّه، إذ الأجدر أن تُحْكِمَ القصَّةُ تدخُّلَها في اختيار العناوين الملائمة للنصوص، وإحداث نوع من التناسب الموضوعاتي بين بعضها البعض من جهة، وبينها وبين العنوان الرئيس للمجموعة؛ وهذا ما لم يحدُثْ لدى وفاء مليح.

ليس معنى هذا أنني أنتقص من قيمة المجموعة وقصصها، فقد سبق لي أن أثنيت على قصص هذه المجموعة وطريقة صاحبتها في الكتابة، وهي طريقة سهلة بسيطة، عانقت فيه الريشة الكاتبة الواقع بكل ما يَحْبُلُ به من أمراض ورذائل يعمل الجميع على إخفائها.

وإذا كان لي أن أختار لهذه المجموعة عنوانا، أو أن وفاء مليح استشارتني في عنوان هذه المجموعة، وأن يكون هذا العنوان واحدا من عناوين القصص الخمسة عشر، لاخترتُ عنوان القصة الثانية (صهيل من ذاكرة غابرة)، انطلاقا من توافرها على مجموعة من المؤشرات الدالة على حديث الجسد الأنثوي والرغبة في اكتشافه. كما نجد شيئا من هذا في كثير من قصص المجموعة؛ بما في ذلك: القصة الأخيرة في المجموعة (النظر في عيون عاشقة)، وقصة (الرجُلُ المسْتَتِر)، وقصة (وليمة فوق السرير) وقصة (حُلُمٌ نَزِق) و(حين يعزف الصمت) وغيرها.

أما قصص المجموعة، إذا ما تركنا قضية العنونة وما يتصل بها من إشكالات، فيمكن مقاربتها انطلاقا من مستويات أربعة هي:

- ✓ اكتشاف الجسد الأنثوي في علاقته بنفسه.
- ✓ اكتشاف الجسد الأنثوي في علاقته بشبيهه.
- ✓ اكتشاف الجسد الأنثوي في علاقته بالجسد الذكوري.
- ✓ اكتشاف الجسد الذكوري في علاقته بالجسد الأنثوي.

ومنذ البداية يمكن القول بأن انطلاق وفاء مليح نحو اكتشاف النوعين الثالث والرابع هو من الأمور الطبيعية التي من شأنها أن تعمل على تقريب الجنسين بعضهما من بعض ومحو كل آثار الماضي التي كان فيها الجسد الأنثوي مُسْتَغَلاًّ مُسَخَّراً لإرضاء نزوات الرَّجُلِ وإسكاتِ جوعه الجنسي الشَّبِقِ. في حين أن اكتشاف النوعين الأولين يفضي إلى البوح بكثير من الأمور التي ظلت مستورة أو مُتَسَتَّراً عليها.

لهذا أمكن القول بأن وفاء مليح تَعْتَبِرُ، كما هو الحال لدى كُلِّ السّارداتِ اللّواتي أَثَرْنَ هذا الموضوع، حديث اكتشاف الجسد الأنثوي في علاقته بنفسه وفي علاقته بشبيهه مدْخَلاً للحديث عن النوعين الآخرين؛ إذ لا يمكن إقامة علاقة مع الآخر؛ سواء من جهة الأنثى أم من جهة الذكر، إلا بعد تَعَرُّفِ مقومات هذا الجسد في علاقته بنفسه وبشبيهه. لهذا سنبدأ بالمستوى الأول من حديث الجسد الأنثوي داخل هذه المجموعة.

1)- علاقة الجسد الأنثوي بنفسه:

جاءت جميع نصوص المجموعة لتعكس صورة هذا الحديث؛ حديث اكتشاف الجسد في علاقته بنفسه، مع بعض التفاوتات الطفيفة، إذ وجدنا نصوصا تطيل الخوض في هذا الأمر، بينما نصوص أخرى تكتفي بالتلميح والإشارة إليه. وتُعتبَر نصوص (حين يعزف الصمت) و(حلم نزق) و(جوع بارد) و(صهيل من ذاكرة غابرة) من أبرز قصص المجموعة التي ضمَّنتْها وفاء مليح اكتشافاتها المتصلة بحياة الجسد الأنثوي؛ تقول وهي تتجول بين لوحات المعرض الذي دخلته مكتشفةً موضوعاتها: "وقفتُ عند أوَّلِ لوحةٍ، لوحةِ آدَمَ وحوّاء مُدَثَّرَيْنِ بورقِ التوت. تساءلتُ في نفسي السؤال الأزلي وارتعاشة السؤال تسري في أوْصالي: لماذا وُلِدَ الإنسانُ؟! سؤال طالَما راوَدَ ذِهْني. ضحكت في قرارة نفسي ضحكة تمتزج بالمرارة، ثم أجبتُ: أكيد ليرتطِمَ بالأرض ويتَوَسَّدَ فجيعَتَه!!"[1].

(1) – اعترافات رجل وقح: وفاء مليح، قصة (صهيل من ذاكرة غابرة)، ص. 11-12.

إنها الاكتشاف الأول داخل معرض اللوحات التشكيلية الذي دخلته الساردة. في الحقيقة هي لم تُطِلْ الوقوف عند اللوحة الأولى المِمَثِّلَةِ لكل من آدم وحواء؛ ربما لأن اجتماع هذين المخلوقين يؤرقها بشدَّةٍ بالإضافة إلى ما انجرَّ عن هذه العلاقة من ويلات ذاقت الأنثى مرارتها واكتوت بنيرانها، لم تطِلْ الوقوف عندهما، بالقدر الذي فعلته مع اللوحة الثانية التي ستكتشف فيها جسد الأنثى؛ تقول: "مررتُ إلى اللوحة الثانية وكنتُ أتأمَّلُ لوحةَ الجسد المشَوَّهِ: جسدٌ انثوي بدون رأس، بديع التصوير، تحمله أيادي كثيرة، نَهْداهُ يعْلِنان التَّمَرُّدَ. بدأتْ أفكاري تنسابُ في إيقاعات تُهَدْهِدُ حلمي ولا أعرفُ كيف انتابتني نوْبَةُ هذيان، فكنتُ جزءا لا يتجزَّء من اللوحة، صاحبت الجسد بعد أن نفثت فيه الروح. أصبح الجسد الأنثوي امرأة كاملة الأنوثة. عَرَضْتُ عليها رُكوبَ حصاني والتَّجوُّلَ معي في شوارع المدينة. رأيتُ وُجوماً وتفكيرا على وجهها. أدركْتُ أنها خائفة.."[1].

هذا هو الاكتشاف الذي تريده الساردة؛ بمعنى أن الاكتشاف الأول للوحة آدم وحواء كان مجرد معبر ليس إلا إلى اللوحة الثانية: جسدٌ لأنثى بلا رأس؛ بلا ذاكرة.. بلا فكر. غير أن وفاء مليح لن تتخلى عن هذا الجسد الأنثوي الذي بدأ يعلن تمرُّدَهُ على كل شيء عن طريق نَهْدَيْهِ. لهذا ستنفُخُ فيه من روحها، ليصير مكتملا؛ امرأة كاملة الأنوثة. لقد كانت كذلك في الأول، ولكن كان ينقصها الرأس.. الذاكرة التي تجعل منها أنثى كاملة. وهكذا اكتمل للساردة ما كانت ترغب فيه، وربما هو ما جاءت لأجله إلى هذا المعرض. حينذاك عرضت على أنثاها أن تصحبها للتجول في شوارع المدينة. وفي الوقت الذي كان يبدو للساردة بأن امرأة اللوحة خائفة من هذا الخروج، تبين لها أنها مستعدة لخوض هذه التجربة.

ولابد هنا من ملاحظة في غاية الأهمية تعود بنا إلى بنية المجموعة والتوزيع الذي اختارته وفاء مليح لقصصها. فبالرغم من أنني لا أنتقد اختيارات القاصَّة التي تبقى

---

[1] – اعترافات رجل وقح: وفاء مليح، قصة (صهيل من ذاكرة غابرة)، ص. 12.

ملكا لها ولاعتباراتها، إلا أنني حين قرأت نصوص المجموعة أدركتُ أن اضطرابا ما يَلُفُّ توزيع هذه النصوص؛ وهذا نموذج من ذلك.

لقد اخترت بالذات قراءة هذا النص (صهيل من ذاكرة غابرة)؛ لأبيِّن للقارئ والساردة معا، بأنه النص الذي كان يستحق صدارة المجموعة كما كان يستحق أن يأتي عنوانا جامعا لنصوصها كما ذكرتُ ذلك سابقا؛ وذلك لمجموعة من الاعتبارات الموضوعية التي جاءت بها الساردة نفسها بين ثنايا هذا النص الجميل الذي يتنقَّلُ بين الواقع والحُلُم.

لقد تضمن نص (صهيل من ذاكرة غابرة) ولادة حديث الجسد الأنثوي، انطلاقا من علاقة الساردة بهذا الجسد، الذي رأته على اللوحة بلا رأس، ثم نفخت فيه من روحها؛ ليصير امرأة كاملة الأنوثة، تخرج مع الساردة؛ ترافقها بين شوارع المدينة/ المجتمع/ الحياة وما آلت إليه من رذائل وفضائح وتجاوزات في حق هذا الكائن الأنثوي الجميل. إنه النص الذي يعلن، لدى الساردة، انطلاقة اكتشاف الذات الأنثوية؛ بدليل أنها ستشتري اللوحة وتأخذها معها إلى بيتها؛ لتواصل معها الحُلُمَ؛ حُلُمَ خلْقِ مدينة يكون فيها للنساء رأي كما هو الحال لدى الرجال.

لم تكترث وفاء مليح باللوحة الأولى؛ لأنها سابقة لأوانها، أو لأنها تعبر عن شكل/ علاقة ماضوية وجب أن يُعادَ فيها النظر. لذلك وجدناها تلتفت إلى اللوحة الثانية التي ستنفُخُ في جسدها من روحها وتصحبها معها على صهوة فرسها؛ لاكتشاف الواقع النَّتِنِ الذي يعيشه الإنسان في المدينة، خارج إطار اللوحة؛ تقول وفاء مليح: "امتطينا الحصان والألم يسكننا مع شيء من الأمل. خرجنا نتجول في شوارع مدينة الألم. كل الوجوه انتبهت إلى الفارسة الجديدة؛ تتطلع إليها وتحدِّقُ فيها بعيون مُشْرَعَةٍ، نظراتها تحمل من الاستنكار ما يَثْقُبُ بدنَها الصغير. وَجِلَةٌ هي كانتْ ومجنونة أنا كنتُ.."[1].

---

[1] – اعترافات رجل وقح: وفاء مليح، ص. 12–13.

غير أن هذا القدوم للفارسة الجديدة لم يكن مرغوبا فيه من قِبَلِ أهل المدينة، خاصة بعد أن تَعَرَّفوها وتعجبوا من خروجها من إطار اللوحة حيث مكانها الذي يجب أن تبقى قابعة فيه؛ تقول: "ليس هذا مكانُكِ، مكانُكِ هناك في المعرض داخل إطار اللوحة. كنتِ أجملَ عندما كنتِ جسداً مُشَوَّهاً؛ ملعونةٌ أنتِ!! بدات الحجارةُ تتساقطُ علينا لتوارينا وراء الشمس. علا صوتُها بالاحتجاج ثم ضاع وسط ضجيج الزِّحامِ.."[1]. وجاء هذا الرفض نتيجة خوف هؤلاء مما سيتعرضون له على يد هذه الوافدة الجديدة مِنْ فَضْحٍ وتَعْرِيّةٍ لأفعالهم وممارساتهم الشنيعة: "تطلَّعَتْ إلى الوجوه، وبصوت مخنوقِ العبارات قالت: (هذا الوجْهُ، وذاك، وذاك أيضا)؛ تصيحُ وتُرْدِفُ: (كلُّها وجوهٌ أعرفُها، كانت في أيّامٍ خَلَتْ كِلاباً مسعورةً تنهشُ جسدي وتفترش سريري). وما إنْ عرَفَتْها الكِلابُ حتّى أخذتْ تنبَحُ نُباحاً وحْشِيّاً تَحْتَجُّ على أنْ أنْسَنَتِها وتَجْوالِها وسْطَ الشَّوارع.."[2].

إنه فعلا النَّصُّ المدخلُ لكل حديث عن الجسد الأنثوي بكل مقوماته؛ هذا الحديث الذي ستعمل وفاء مليح على استئنافه وذكر تفاصيله في نصوص اخرى من المجموعة؛ تقول وقد استفاقت الساردة من شرودها وحلمها داخل المعرض، بعد أن دفَعَتْ ثمنَ اللَّوْحة وخرَجَتْ بها مُتَّجِهَةً نحو بيتها: "خرجتُ من المعرض وفي يدي اللوحةُ. استقْبَلَتْني نسْمَةُ بردٍ منعِشَةٍ دَغْدَغَتْ وجهي. شَعَرْتُ ببعض الانتعاش. تنَفَّسْتُ بعُمْقٍ، سَرَحْتُ بفكري إلى الأفق البعيد. كانت خيوطٌ تشُدُّني إلى ذلك الجسد؛ أُعيدُ تشكيلَهُ عَلَّني يوماً أهْتدي إلى جُزْئِهِ المَنْسِيِّ تحت رُكامِ الذّاكرةِ الغابرةِ."[3]. وتبقى هذه العبارة الأخيرة (عَلَّني يوماً أهْتدي إلى جُزْئِهِ المَنْسِيِّ تحت رُكامِ الذّاكرةِ الغابرةِ) الغاية التي ترغب كل ساردة في تحقيقها لجسدها وجسد كل أنثى.

---

[1] – اعترافات رجل وقح: وفاء مليح، ص. 13.

[2] – المصدر نفسه، ص. 13.

[3] – نفسه، ص. 14.

ولكن قبل أن تصل هؤلاء الساردات إلى هذا المبتغى العزيز، لابد لهن من اكتشاف هذا الجسد الأنثوي وَتَعَرُّفِهِ والتَّصالُحِ معه.

وهكذا تنطلق رحلة اكتشاف هذا الجسد الأنثوي الساحر العجيب، وتكون نقطة الدم الحمراء التي ظهرت في تُبّان هذه الطفلة الصغيرة هي نقطة الانطلاق في قصص مجموعة وفاء مليح؛ في قصة (حلم نزِق)؛ تقول: "انسحبتْ من جميع صديقاتها معتذرةً؛ تحاول فهم هذا التحول المفاجئ الذي طرأ على إدراكها لِما حَوْلَها، تحاول فهمَ أكثر تضاريس جسدها التي تكونت حديثاً؛ حَلَمَتانِ تُطِلاّنِ من صدْرِها بِزَهْوٍ، شُعَيْراتٌ متناثرةٌ تَنْبُتُ تحت إِبْطِها. غارِقَةٌ في إغفاءَةٍ صمتة؛ تنْصِتُ لتأمُّلاتها ولعوالمَ غامِضَةِ المرْأى والإيحاءِ. أحَسَّتْ سائلاً ساخِناً ينْسابُ بين فَخِذَيْها. حَدَّقَتْ بينهما فإذا هو سائلٌ أحمر يشبه الدَّمَ. قفزَتْ مِنْ مكانها، أنْزَلَتْ تُبّانَها تبْحَثُ عن مَصْدرِهِ. وَجَدَتْ نقطةً حمراء قانِيَةِ الحُمْرَةِ. تسارعتْ نبضاتُ قلبها في الخفقان.. حَمَلَتْ تُبّانَها مُهَرْوِلةً إلى أمِّها التي وَلْوَلَتْ وصرخَتْ في وجهها: (يا لطيفْ.. البْناتْ دَغْيا كَيْكَبْرو..! إنه دمُ الحَيْضِ. ما بْقيتيشْ صْغيرة.."[1].

من هنا كانت نقطة الانطلاق في رحلة اكتشاف الجسد الأنثوي، وهي النقطة التي انتبهت إليها القاصَّة المتميِّزة وفاء مليح في مجموعتها هذه، ولكن، الأسف، مرة أخرى تخطىء ترتيبها داخل قصص المجموعة التي عرفتْ، كما أشرت إلى ذلك سابقا، اضطرابا في التوزيع. والحق أن هذا عملٌ شاقٌّ يحتاج إلى أن يكون المبدع ناقدا قارئا قبل إخراج عمله إلى الآخرين. ولعلَّ هذه هي ميزة (التنقيح) و(التحكيك) الذي عُرِفَتء به قديما المدرسة الأوسية في شخص شاعرها زهير بن أبي سلمي الذي كان وأتباعه يتركون القصيدة عندهم حولاً كاملاً لا يُخْرِجونها إلى الناس إلاّ بعد إجالةِ النظر فيها؛ عن طريق تحكيكها وتنقيحها.

---

[1] – اعترافات رجل وقح: وفاء مليح، ص. 31–32.

من تلك النقطة الحمراء، تبدأ الطفلة المراهقة في محاولة اكتشاف هذا الجسد الذي لم يعُدء جسدَ طفلة، ولكن بدأ يرسم أبجدياته الأولى في عالم الكبار؛ تقول وفاء مليح: "حينَها شعرتْ أنها ستودِّعُ عالمَ طفولتها البريء لتستقبِلَ عالمً طالَما أثارَها ودَغْدَغَ أحْلامَها ويقظتَها. بدأتْ تتخايلُ للمراهقة وتكتشف جسدَها الذي أصْبَحَ ضاجّاً يختَزِنُ نَكْهَةَ الافْتتانِ بِالْحَياةِ.."[1]. ولعل الأمر الوحيد والأكثر إثارة لطفلة مراهقة في بداية علاقتها بعالم الكبارسيكون هو عالم الجنس وما ينطوي عليه من أسئلة محمومة وإغواءات مثيرة: "في داخلها تتفجَّرُ حركة واصطخاب عواطفها مشتعلة تدفعُها إلى الجَرْيِ وراء اكتشاف متاهات عالَمٍ يؤرِّقُ مَضْجَعَها، تُبْحِرُ إليه بسفينة المخَيِّلَةِ الحالِمَةِ.."[2].

من هنا بالذات، بدأت الأنثى تكتشف جسدها الجميل، دون أن تكون في حاجة إلى من يساعدها إضاءة دهاليز وفجاج وأدغال ومختلف تضاريس هذا الجسد البديع. فبالرغم من الإغواء الذي تعرضت له هذه الأنثى الجميلة في قصة (الرجل المستتر) وبالرغم من النار المشتعلة بداخلها؛ رغبة في تذوُّقِ حياة الكبار، إلا أنها لم ترضخ لكل الأهْواء؛ تقول: "لا، لن أدَعَ اشتياقي الجارفَ يُضْعِفُني. طرَدْتُ هذه الأفكارَ عن رأسي وعُدْتُ إلى البيت. في أعماقي تَغْلي شتّى المشاعر الواهِجَةِ من اللحظة الجامحة الغائصة في بحر التَّوَتُّرِ والارتباك الذي وقتُ في شَرَكِهِ. خَلَعْتُ ملابسي، وقفتُ أمام المرآة بجسدٍ عارٍ؛ لأتأكَّدَ أنَّ لي أعضاءَ الأنثى. أتحَسَّسُ كلَّ مناطِقِهِ، لأتَلَمَّسُ ثَدْيي، رِدْفي؛ عَلَّني أُطْفِئُ نيرانَ اشتعالها. ارتديتُ ثيابي؛ لأحْتَمي بها من نفسي.."[3].

ولكن ما السبيل إلى إطغاء هذه النّار المشتعلة؟ تجيب وفاء مليح وهي تواصل مع الطفلة المراهقة رحلة اكتشاف الجسد دون الاستعانة بالغير: "انسحبتُ إلى غرفتي

---

(1) – اعترافات رجل وقح: وفاء مليح، ص. 32.

(2) – المصدر نفسه، ص. 33.

(3) – نفسه، ص. 30.

ناشدَةً النومَ، لكنَّ الأرقَ تسَلَّلَ إلى مَخْدَعي في انتظار أنْ يزورني رَجُلُ اللَّيْلَ.."[1].
ولكن من أين سيأتي هذا الرجل وهي التي طردت إغواءاته منذ قليل؟! تقول: "في كل ليلة من لياليَّ الباردةِ أرتدي أجمل ملابسي الداخلية، أتوَسَّدُ فراشي، أتحسَّسُ الجانب الآخرَ منه. ينبعثُ في أعماقي إحساسٌ بأنّي جميلةٌ، فاتِنَةٌ. أتذَكَّرُ أنّ كل النِّساءِ في هذه اللحظات يَعْرِفْنَ المتْعَةَ. الآن أُحِسُّ رغبةً أكيدةً في أنْ يلتحمَ جسدي بجسَدِ رَجُلٍ آخرَ، وأنْ تُلامِسَ شَفَتايَ شفتيْهِ وأنْ تنْصَهِرا معاً في قُبْلَةٍ. تركتُ لِمُخَيِّلَتي أنْ تَدْعُوَ رجُلاً لا أعْرِفُ مَلامِحَهُ، ولكنّي أشْعُرُ اتِّجاهَهُ بذلك الخَيْطِ المهْتَزِّ والمثِير للشَّوْقِ والاحْتِواءِ؛ لِيَطْرُدَ الوَحْشَةَ عن سريري البارد ويُشيعَ دِفْئاً مَخْمَلِيّاً ناعماً، فَتَتَسَرَّبُ الحرارةُ إلى جسدي ويتوزَّعُ فيه الاطمئنانُ والسَّكينةُ؛ لِيَضَعَ حدّاً لِمتاهات الانتظار.."[2].

المخَيِّلَةُ إذن هي الطريق لاسْتِحْضارِ ذلك الرَّجُلَ الذي يثير الدفء؛ ومن ثمَّ يأتي اكتشاف لذّاتِ الجسد بعد أن تمَّ للأنثى اكتشاف وتَعَرُّفُ تضاريسه المتنوعة. أنه البحث عن اللذة بصيغة المفرد التي جعلت الأنثى تكتشف أمرا جديدا متعلقا بهذا الجسد العجيب الساحر. وهو الأمر نفسه الذي يتكرر في قصة (جوع بارد) مع الجارة (أمينة) التي تسلَّلَ إليها جارها؛ ليقتسم معها اللَّذَّة، غير أنه لم يكنْ فارساً قويا في الميدان: "أنتَ رجُلٌ عاجزٌ لا أشْعُرُ معه بأنّي امرأة كاملةُ الأنوثة!!"[3].

وهي تنطلق هنا من مركب نقص آخر تشكو منه وترغب في تجاوزه من خلال اقتناص لذَّةٍ هاربة مع الجار: "يقولون عني عانسا، فاتني قطارُ الزّواج؛ ألا يحِقُّ لهذا الجسد أن ينتعش، ويُسْكِتَ صُراخَهُ، ويُمَزِّقَ الحبائل الرَّثَّة التي لفَّني بها الآخرون؟ تسارعتْ نبضاتُ قلبِهِ حين رآها جسداً عائماً في بِرْكَةٍ من الافتنان. تساءل في نفسه: كيف لهذا الوجه الذميم أن يكون صاحبَ هذا الجسد الفاتن! خلعَ ثيابَهُ عنهُ، ثم أخذَ يعْتَصِرُ جسدَها بدون أن يتلفَّظَ بكلمة وبدون مداعباتٍ. يتصبَّبُ جسدُهُ عرَقاً

---

[1] – اعترافات رجل وقح: وفاء مليح، ص. 30.

[2]– المصدر نفسه، ص. 30.

[3] – نفسه، ص. 61.

عندما يُلامس جسدُهُ جسدَها الذي يَهَبُ نفسَه دون أنْ يتأوَّهَ. وفي غفلة من زمن الفعل دَفَعَ بها بعيداً. تقلَّصَتْ على ذاتها في رُكْنٍ.."[1]. غير أن الجار لم يكن في المستوى المنتظر منه.

لذلك سَنَّتِ الجارة، للذتها التي لم تكتمل، طريقا آخر غير طريق هذا الرجل العاجز: "افْتَرَشَتْ أمينةُ اللِّحافَ مرَّةً أخرى، تُذيبُ مَشانِقَ التَّشَظّي؛ تبحثُ عن اللّذَّةِ التي لم تصِلْها مع البائع، وتُضاجِعُ نفسَها. تَتْرُكُ أُصْبُعَها يغوصُ في بُحَيْرَتِها الدّافِئَةِ. يُثيرُ وَخْزاً شهِيّاً، تتحَسَّسُ حَلمَتَيْ ثدْيَيْها، تَتَأوَّهُ؛ ينها تشعُرُ بالنَّشْوَةِ تَغْمُرُ حَنايا جسدها. في عينيها بَرْقُ وَهَجٍ جميلٍ. تُصْغي إلى ذبْذباتِ مُتْعَتِها الداخليّة، تعانقُ الأفقَ بابتسامتها، نظراتُها تائهةٌ وشيءٌ داخِلَها يُحَرِّكُ صفْوَ لذّتِها.."[2].

هنا تأتي عبارة (تُضاجِعُ نفسَها)؛ لتبرز صورة من صور كثيرة لعلاقة الأنثى بجسدها واكتشاف لذّاته العارمة التي ظلَّتْ مكبوتة أو هكذا كان يُخَيَّلُ للجلاّدين الذين كانوا يقومون على حراسة هذا الجسد (الموبوء)؛ حتى لا يأتي بالفاحشة؛ الفاحشة التي تكمن لديهم في اتصال الأمثى بالذكر، ناسين أن للأنثى سُبُلَها في اقتناص اللذة المرجوَّةِ واكتشاف الذات المؤنثة، دون حاجة إلى دليل، كما هو حال القوافل في المهامه والصحاري. فقد وصلت أمينة إلى إشباع رغبتها، في الوقت الذي لم يستطع فيه الآخر: الذكر إسكات صُراخ تلك الرغبة. غير أن نصا آخر، كما سيأتي بيان ذلك، سيجعلنا أمام التجربة نفسها، ولكن هذه المرة لم تقتنع الأنثى بهذه الوسيلة التي لم توصِلْها إلى إخماد النار المتأججة بداخلها. أهو نهاية دائرة اكتشاف الجسد الأنثوي من خلاله هو نفسه وتجريب لذاته، وبداية دائرة جديدة هي دائرة البحث عن النصف الثاني/ الذكر؟!

تقول وفاء مليح في قصة (النظر في عيون عاشقة)، تتحدّثُ عن واحدة من نسائها اللواتي يُبْحِرْنَ في يَمِّ اكْتِشافِ الجَسَدِ الأنْثَوي: "أُمْعِنُ في المرآة، يبدو لي جسدٌ

---

[1] – اعترافات رجل وقح: وفاء مليح، ص. 61.

[2] – المصدر نفسه، ص. 62.

عارٍ تغْشاهُ غُلالةٌ مِنْ ضبابٍ. أبتعِدُ قليلا حتى أتمكَّنَ من الرؤية الواضحة. تنزاحُ الغُلالة عَنْ وَجْهِ المرآة؛ فتتبدّى نتوءاتُ جسدي واضحة المعالم. تنتابُني حالةُ متعةٍ تَهُزُّ أوتاري الداخلية، وتُحْيي نوبةً لا تستيقظ إلا بوقوفي أمام المرآة. أدخُلُ في علاقةٍ مع الجسد المقابِلِ لي؛ أشعُرُ خلالها وأنا أتحسَّسُ بأناملي كلَّ مناطق جسدي بالافتتان والنَّشْوة العارمة؛ لكنها نشوةٌ غيرُ مُكْتَمِلَةٍ. أشعُرُ معها أنّي امرأةٌ مختلفة.."[1].

فعبارة: (أدخُلُ في علاقةٍ مع الجسد المقابِلِ لي؛ أشعُرُ خلالها وأنا أتحسَّسُ بأناملي كلَّ مناطق جسدي بالافتتان والنَّشْوة العارمة) تفيد حالة اكتشاف أسلوب لنيل المتعة الشخصية دون حاجة الأنثى إلى الطرف الآخر/ المذكر. غير أن الساردة الموجودة في النص غير مقتنعة بهذا النوع من المتعة عكس شخصية أمينة التي قدمتها لنا وفاء مليح من قبل؛ وهي عبارتها: (لكنها نشوةٌ غيرُ مُكْتَمِلَةٍ. أشعُرُ معها أنّي امرأةٌ مختلفة). فهي تريد أن تكون امرأة أخرى غير تلك التي (تَسْرِقُ) لذتها وتختلسها هكذا أمام المرآة؛ تقول وفاء مليح تقدِّمُ مزيدا من التوضيح في رفض هذا النوع من المتعة: "تلك المرأة اليت أريدها ولا تسْكُنُني، لكن جسدي يوشوِشُ لي في كلِّ جغرافيته أنْ كفى، فما عاد يُطيقُ هذا الارتعاش المتذبذبَ. أنْهَرُهُ بنظراتي ثم ينزوي رغم ما يَمورُ بهِ مِنْ أَنينٍ، وتلك العيون بين حين وآخر تُطِلُّ من خلال المرآة؛ تَمُدُّني بإشعاع يدغدغ الخيوطَ الثّاوية تحت ظلال جوانحي.."[2].

ثم تعودُ بعد ذلك لتقف أمام المرآة تعيد اكتشاف هذا الجسد المحَيِّرِ؛ عَلَّها تظفر بشيء آخر من ذلك الذي ترغب فيه ولم تجده لحدِّ الساعة؛ تقول: "أقفُ قُبالَةَ المرآة أعيدُ اكتشافَ أسرار هذا الجسد الذي أملِكُهُ. أظلُّ لحظاتٍ مسكونةً بشغف السؤال عن أسباب الشَّبَقِ المتَسَلِّلَةِ إلى مَسامِّهِ. هنا بين هذه الجدران حيث لا أحد يراني، تحترق غاباتُ مُحْتَمِيّة بداخلي تبحث عن مَعْبَرٍ إلى ذلك الجسد المقابل تَمْتَصُّ صُراخَهُ. تُطِلُّ العيونُ العاشقة من المرآة منطفئة، نظراتها خابية حيث الألمُ العتيق

---

[1] – اعترافات رجل وقح: وفاء مليح، ص. 75–76.

[2] – المصدر نفسه، ص. 76.

يسقط على رخام الحنين الأسود، وأنا أنْصِتُ لدقّات عَقْرَبِ الساعة العجوز تنتحِبُ وتخترِقُ مَسامّي في إيقاع بطيءٍ."[1].

هكذا تحاول وفاء مليح من خلال هذا المستوى الأول المتصل بعلاقة الجسد الأنثوي بنفسه خلق بنية للتواصل مع هذا الجسد ومحاولة اكتشاف أسراره ورغباته التي لا يكُفُّ عن المطالبة بها، لتنتقل بعد ذلك إلى المستوى الثاني المكَمِّلِ لهذا المستوى الأول، وهو علاقة الجسد الأنثوي بشبيهه.

3)- علاقة الجسد الأنثوي بشبيهه:

وهنا تقفز وفاء مليح إلى المستوى الثاني من اكتشاف هذا الجسد الذي يتوق إلى أن يتعرَّفَ نفسه ورغباته. وتختار القاصَّة هذه المرة مستوىً تواصلياً آخر لهذا الجسد، وهو السُّكون إلى شبيه الجسد الأنثوي، وهو طبعا الجسد الأنثوي الآخر. لا يهمُّ في هذه اللحظة أمر المحَرَّمات أو الممنوعات أو الطابوهات؛ المهم لدى الساردة أن يكتشف هذا الجسد هويته الذي ظل مفتقداً لها كل هذا الزمن.

وتأتي قصة (حلم نزق) لتُشْرِعَ أمام وفاء مليح أبواب الإقبال على الآخر؛ على الأنثى التي تشكو هي الأخرى من هذا الشَّبَقِ الذي أشبه النهر الذي يَجُرُّ في حمْلَتِهِ الأخضر واليابس؛ تقول عن تلك الفتاة المراهقة التي اكتشفت أمُّها فجأة أنها كَبُرَتْ، ولم تَعُدْ تنتمي إلى عالم الأطفال: "في حُمّى البحث والاندفاع، أحَسَّتْ ميْلاً شديداً نحو صديقتها. لَمَعَ في عينيها ذاك البريقُ الذي يَشِعُّ عندما يتملَّكُ الجسدَ الرغبةُ والاشتهاءُ. شعورٌ بالرغبة لم يُخالِجْها وهي أمام الجنس الآخر. هَمَسَتْ لها تبوحُ بكلمات الشَّبَقِ المِسْعور. تَوَسَّدَتا الفراش واسْتَسْلَمَتا لمعركة الجنس تَكْتَشِفانِ جسدَيْهِما الغَضَّيْنِ؛ تَهْزِمانِ ضَعْفاً اسْتَحْوَذَ على جَنباتِ نَفْسَيْهِما.."[2].

لقد وجدت الفتاة عند صديقتها ما كانت تبحث عنه، وكذلك الشان بالنسبة للطرف الآخر. ولكن هذا التواصل بين الجسدين الشبيهين لم يكن له أن يحدث، لو

---

[1] – اعترافات رجل وقح: وفاء مليح، ص. 78-79.

[2] – المصدر نفسه، ص. 33-34.

عرفت الأمُّ كيف تنصت لابنتها في الوقت الذي كانت تنزل عليها بوابل من الأسئلة. ومن هنا، وجدنا الفتاة الصغيرة/ الكبيرة تتساءل: "تتحاشى نظراتِ أمِّها التي بدأتْ تُلاحقُها أينما حَلَّتْ وارْتَحَلَتْ. تتحاشى أكثر نظرات الرِّجال التي تُعرّي جسدَها المْلفوفَ في اسْتِداراتٍ تستهوي أبْصارَهُم. لماذا تضعين فاصِلاً بيْنَكِ وبيْني يا أمّي؟! تساءلتْ بيأْسٍ.."[1].

فالأمُّ اللامبالية والرِّجالُ الذين صاروا كالذِّئاب يتحيَّنون الفرصةَ للانقضاض على هذا الجسد الصغير، تلك هي الأمور التي جعلت الطفلة المراهقة تبحث عن طريق آخر قد تكتشف لديه الصَّدْرَ الحَنونَ الذي يحميها ويُجيبُ عَنْ تَساؤُلاتِها الجديدة التي لا عَهْدَ لها بها حين كانت مَحْسوبَةً على عالم الطُّفولةِ: "في داخِلِها تَتَفَجَّرُ حركةٌ واضْطِخابٌ. عواطِفُها مشتعلةٌ تدفعُها إلى الجَرْيِ وراء اكتشاف متاهاتِ عالَمٍ يُؤَرِّقُ مضْجَعَها، تُبْحِرُ إليهِ بسفينةِ المخَيِّلَةِ الحالِمَةِ. أمّي لا تُدْرِكُ هذا الزَّخَمَ من المشاعر؟؟"[2].

ثم تأتي إلى وصف تفاصيل هذه المعركة: "معركةٌ تَتَبَدّى فيها الأشياءُ، وتُفَكُّ ألغازُها. تُفْصِحُ عن لذَّةِ الاكتشاف. تُزيحُ السِّتارَ عن عالَمٍ يَكْتَنِفَهُ العَتَم، يُبْرِقُ منه ضوءٌ يُنيرُ دروبَ نَفْسَيْنِ مُتَوَجِّسَتَيْنِ، لاهِثَتَيْنِ ومُتأَوِّهَتَيْنِ. انتهتا من عِراكِهِما المحْمومِ، تَغْمُرُ الشَّهْوَةُ حنايا جَسَدَيْهِما.. نتعاهَدُ على أنْ لا نفتَرِقْ.. كذلك سيكونُ.."[3].

وهنا لا بد من لفت الانتباه إلى أمر في غاية الأهمية يكمن في هذا الذي تدعوه الساردة في كل مرة (سفينةُ المخَيِّلَةِ الحالِمَةِ). ذلك بأن ما لا تقدر على تحقيقه على أرض الواقع، فهي تُشْرِعُ إليه سُفُنَها الحالمة؛ والحُلُم موئلُ المغلوبين على أمرهم، وفي علم النفس الحديث هو ملاذ العُصابيين من المبدعين وغير المبدعين؛ أولئك الذين

---

[1] – اعترافات رجل وقح: وفاء مليح، ص. 33.

[2] – المصدر نفسه، ص. 33.

[3] – نفسه، ص. 34.

بكْبتُ الواقع رغباتهم؛ فيجدون في الحُلُمِ/ الإبداع مساحةً لتحقيق تلك الرغبات. من هنا يكتسب الحُلُمُ بهذا المعنى الذي ذهبت إليه مدرسة علم النفس الحديث قيمة علاجية لحالة مَرَضية يعيشها الإنسان العادي والإنسان غير العادي وهو المبدع.

لهذا، فإن الفتاة الصغيرة المراهقة ستستفيق على صدى صوت نداء أمِّها يدوّي بين أركان الغرفت، فيقطع عليها كلَّ شيءٍ؛ تقول: "تستفيق على نداء أمِّها الفظِّ يَحُثُّها على مغادرة الفراش. تُرَفْرِفُ بجَفْنَيْها مُجْفِلَةً مذْعورةً تجولُ بناظِرَيْها في أرجاء الغرفة الصغيرة. تَتَحَسَّسُ الجانبَ الآخرَ من الفِراشِ، لم تجدْ إلاّ فراغَ حُلُمٍ جميلٍ.. تَهْدَأُ، تَتَسَرَّبُ النَّشْوَةُ إلى مَكامِنِ جسدِها الذي يعانقُ الحياةَ ويصْرُخُ: (هو ذا الجَسَدُ الرّاكِدُ يَتَفَجَّرُ..!)"[1].

وبالأسلوب نفسه، تشي وفاء مليح، تحت عنوان (فوبيا) بحياة هذه المرأة التي عانت هي الأخرى من عُقْدَةِ أبيها الذي كان يمارس عليها الجنس وهي صغيرة؛ الشيء الذي جعلها تَمْقُتُ كُلَّ الرِّجالِ وتهرَبُ منهم، بما في ذلك الرَّجُل الذي يُسَمّى زَوْجُها؛ تقولُ: "تتراءى لي خلف ستار النافذة الشفاف غرفة نومي وأنا في سنواتي الخمس حينما كان والدي يزورني في آخر الليل، ويتوسَّدُ الفراش بجانبي، ينتزِعُ ثيابي. أستفيقُ فَزِعَةً مذعورةً، لكنه يُهَدِّأُ من روعي ويضمني إلى صدره مُوَشْوِشاً لي:

– سنتَسَلّى معا في لعبِ لُعبةٍ لذيذةٍ يا صغيرتي. لا تخافي ولا تخبري أمَّكِ.

أُقَهْقِهُ بين ذراعيْه مغتبطةً بهذه اللعبة الجديدة. في كل ليلة يلعب معي نفس اللعبة. يرتعش فيها جسدي الصغير لذةً ومرارةً، وتسري في أوصالي رَجْفَةٌ باردةٌ. لعبة يلعبها أيضا مع صديقاتي اللواتي يزرْنَني.."[2].

وهذا هو ما جعل بطلة هذه القصة تنفر زوجَها في الأشهر الأولى من زواجهما؛ "تزوجنا منذ سنوات قليلة، وقع شرْخٌ فَصَلَ ذاتَيْنا منذ اللحظة الأولى من لقائنا. أُجْبِرْنا على الدخول في حالة انفصال رغم عيشنا تحت سقف واحد. على

---

[1] – اعترافات رجل وقح: وفاء مليح، ص. 34.

[2] – المصدر نفسه، ص. 78.

فراش النوم اقترب يحاول مضاجعتي، لكن بمجرد ما رأيتُهُ عارياً دخلتُ في حالة فزعٍ، وتملّكني خوفٌ وبرودةٌ شديدةٌ جَمَّدَتْ كُلَّ مفاصلي.."[1]. وتضيف: "أحيانا أستسلمُ لمداعباته، لكنني أشعُرُ بعدها بالنُّفور والهرب بعيدا عنه وعن كل رَجُلٍ يحاول أنْ يمتطي صهْوَةَ الرغبة معي.."[2].

وهي نفسُها الممارسات التي جعلت هذه المرأة تتحوَّلُ إلى قرينتها المرأة لإطفاء نار رغبتها الجنسية؛ تقول: "لحظاتٍ يَخْرُجُ الرجُلُ الذي أسمّيه زوجي، لحظاتٍ بعدَها تطرُقُ صديقتي الباب.. أُعانِقُها مصطحبةً إياها إلى غرفتي مكاننا المعتاد. أشْتَمُّ في جسدها عبَقَ الارتعاش المحموم. آخُذُها إلى سريري قُبالةَ المرآة. نرْسُمُ طريقَ الشَّوْقِ ثم اللهفة ثم المعنى. نعتلي كرسي الرغبة مسافة للهتك والخشوع. يربطنا على فراش السرير ذلك الخيطُ المثير لكل لذة داخلية، تسطع الرَّعشاتُ وتلك العيون تطلُّ علينا من المرآة تخترق بنظراتها جسديْنا المُلْتَحِمَيْنِ العاريين يبعثُ فيهما حرارةَ الشوق الجارف.."[3]. ومن هنا يتبين بأن تعرية الجسد في الكتابات السردية النسائية إنما هو تعرية للقناع الذي يلبسه الرجل، وهو القناع الذي يُظْهِرُ من واجهته الفضيلة، ويخفي منْ تَحْتِهِ الرذيلة.

هكذا تعرض علينا وفاء مليح المستوى الثاني من مستويات رحلة الأنثى نحو اكتشاف هذا الجسد الساحر العجيب، بكل ما يحمله من أسراره لها وللآخرين؛ خاصة من جنس الذكور الذين يتهافتون عليه ويتزايدون في اقتناء لذّاته. ومن ثمَّ تنتقل إلى المستوى الثالث الذي يشهد تدخل الجنس الآخر المخالف؛ جنس المذَكَّر الذي ستعمل الأنثى على اكتشاف لذات جسدها معه، بدل المستوى الأول الذي كانت تكتفي فيه بذاتها، والمستوى الثاني الذي كانت تتوسل فيه بشبيهها (الأنثى). ولابد

---

(1) – اعترافات رجل وقح: وفاء مليح، ص. 76.

(2) – المصدر نفسه، ص. 77.

(3) – نفسه، ص. 77.

هنا من لفت الانتباه إلى أمر، وهو أن الحديث عن هذه العلاقة يقتضي التمييز بين مسارين:

- المسار الذي تكون فيه الأنثى هي التي تبحث عن اللذة فوق صفحة الجسد الذكوري.
- المسار الذي تكون فيه الأنثى مرغوبا فيها من قبل الذكر.

وفي كلا المسارين، ستحاول المرأة اكتشاف جسدها، إذ أن هنالك فرقا بين الاكتشاف الذي تكون فيه الأنثى راغبة في جسد الآخر، والاكتشاف الذي يكون فيه الآخر هو الراغب في جسدها.

4)- علاقة الجسد الأنثوي بالجسد الذكوري:

قبل الحديث عن هذا المستوى الثالث من مستويات رحلة الأنثى في اكتشاف الجسد الأنثوي، لا بد من الإشارة إلى أن وفاء مليح أصدرت بعد مجموعتها (اعترافات رجل وقح) التي كانت عام 2004، مجموعة أخرى حملت اسم (بدون...)؛ وهي من منشورات دار الأمان بالرباط عام 2010؛ أي بعد مرور ست سنوات على المجموعة الأولى. ولكن لماذا بالذات آثرنا الحديث تحت هذا العنوان عن هذه المجموعة الثانية، ولم نقف عندها قبل ذلك؟

تتألف المجموعة القصصية (بدون...) من ثلاث عشرة قصة؛ هي على التوالي: (كولاج) و(وأقصى وأقسى...) و(صَمَم) و(ثُقْبٌ في الحِذاءِ) و(وَرْطَةٌ بِلا اسْمٍ) و(خُبْزٌ جُرْثومِيٌّ) و(أيضا... ودائما) و(لا لِقاء..) و(المِقْصورَةُ رقم 11) و(لافيرما) و(هامبرغر) و(ذُبابَةٌ) و(حِكايَةُ الكَراكيزِ). والظاهر أن وفاء مليح هذه المرة اختارت لمجموعتها عنوانا خارج عناوين قصص القصص المذكورة بداخل المجموعة، وهو (بدون...).

واللافت للانتباه أن هذه المجموعة لا تمت بصلة إلى المجموعة الأولى إلا من جهة أن التي ألفت قصص المجموعة الأولى هي نفسها القاصّة التي ألفت قصص

المجموعة الثانية. وإذا كان القارئ من هؤلاء الذين لا يمارسون فعل القراءة إلا بعد هذا الذي دعوته بـ (الشهادة) أو (قراءة الشهادة) حين وقفت عند بعض قصص الساردة لطيفة لبصير، فإنه ينكر أن تكون مؤلفة (اعترافات رجل وقح) هي نفسها مؤلفة مجموعة (بدون...).

ذلك بأننا في (اعترافات رجل وقح) كنا حُيالَ ساردة أنثى تتحدث عن الأنثى ورغبات الأنثى وقضايا الأنثى، في حين وجدنا أنفسنا ونحن نقرأ قصص المجموعة الثانية أمام قصص بصيغة المذكر، وإذا جرى هنالك حديث عن الأنثى، فذلك في علاقتها بالمذكر الذي يعتبر قطب الرحى في قصص هذه المجموعة.

تُرى ما الذي حَدَثَ؟ هلْ هو انتقال من رحلة البحث عن الجسد الأنثوي وما ينطوي عليه من أسرار، إلى رحلة البحث عن الجسد بصيغة المذكر؟ الحق أن القراءة المتأنية للمجموعة لا تفيد ذلك، بقدر ما تعكس أن وفاء مليح في (بدون...) تعانق الذات الأنثوية في شموليتها التجريدية التي تنأى عن الواقع المعيش. إنه تناول بصيغ جديدة تروم فيه الساردةُ الإطلالة على مجموعة أخرى من قضايا المرأة في علاقتها بالرجل، ولكن دون مواصلة أسلوب الفضح والتصريح وكسر الطابوهات. ذلك بأن وفاء مليح في قصص (بدون...) تنحو منحى الكتابة العاطفية التجريدية التي اختارت أسلوب التلميح والتورية دون التصريح ومعانقة الواقع بأزقته ودروبه وساحاته الشعبية.

من هنا، بدت لي أدوات الكتابة في قصص (بدون...) باردة جدا، لا حياة فيها ولا روح؛ عدا بعض النصوص (المحرقة) التي تعيدنا إلى (اعترافات رجل وقح) والساردة المتوثبة بكل قواها نحو التألُّق في مجال السرد بضمير المؤنث العذب. ربما قيل للقاصة وفاء مليح وهي تُصْدِرُ مجموعتها الأولى بأن كتابتها اهتمت بالقضايا والموضوعات والمضامين وأهملت الصياغة؛ كما جاء في بعض ما كتبه محمد برادة؛ لهذا سعتْ في هذه المجموعة الجديدة أن تظهر بصياغة جديدة تحشُرُها في زُمْرَة الساردين وتنقُشَ لها اسما بين أسمائهم. ولكنني أرى غير ذلك تماما؛ ذلك بأن وفاء مليح ساردة حتى النُّخاع في مجموعتها الأولى، وهي بعيدة عن روح اللغة الساردة التي تبنتها المرأة،

وهي واحدة منهن، في المجموعة الثانية، تحاول قدر المستطاع أن تعلو بأسلوبها في العربية، بالرغم من أنها كتبت (اعترافات رجل وقح) بلغة عالية. ربما يجوز لي أن أقول بأن وفاء مليح في مجموعتها (بدون...) ساردة بصفة عامة دون أن نسلُكَها ضمن خانة معينة، ولكن هذه المرأة خُلِقَتْ لتكون ساردة بصيغة المؤنث، وليس ساردة بكل الصيغ. لهذا وجدتُ نفسي أفضل طريقتها في كتابة (اعترافات رجل وقح) التي تجعل القارئ يحسُّ فعلا أنه إزاء كتابة بصيغة المؤنث ناجحة بكل المقاييس الموضوعاتية والأسلوبية والمقاصدية.

وحين وقفت عند هذه المجموعة في هذا الحَيِّزِ بالذات، فذلك لأنني سأقف عند جملة من النصوص التي تدخل في إطار المستوى الثالث من مستويات رحلة الأنثى في اكتشاف جسدها؛ هذه الرحلة التي ستشهد هذه المرة تدخُّلَ الرجل شريكا في البحث والاكتشاف. تقول في نص (لا لقاء..) من مجموعة (بدون...): "يسميني زنبقة القلب أو هكذا يشاء أن يناديني حين نختلي بروحينا، والمسافة تقترب بيننا. أنظر في عينيه وأكتفي بالنظر، بينما هو يعبث بأنامله على كل جسدي؛ عازفا على أوتاره، يعزف عليه لحناً جميلاً. عَزْفُ أناملِهِ أنْعَشَ مَساماتِ جلدي وجعلها تنفتح لتصير نوافذ تستقبل هواء الحبِّ. كلُّ حواسّي أصبحتْ تُصْدِرُ أصواتاً؛ تغنّي مع موسيقى عَزْفِهِ. انطلقت زغرودة من كل جسمي تدعوه للسكن في رَحِمِي. حكيتُ له كلاما صامتاً ودَعَوْتُهُ إليَّ بعيْنَيْن مفتوحَتَيْنِ في غرفة يضيئها نور النهار. أستلقي على فراشي عاريةً. يتمدَّدُ إلى جانبي. أُجَرِّدُهُ من ثيابه قطعةً قطعةً. أتأمَّلُ تفاصيلَ جسده، أحدِّقُ في عينيه، في الشَّوْقِ المنبعث منهما، في الرغبة المتوثبة. لَهَبٌ يشتدُّ، ترتجف شفتاي على جبينه مثل دموع رقيقة دافئة؛ تُبَلِّلُ بشرةَ وجهه. أقبِّلُ العينين، الوجنتين، الأنف، الشفتين، وأنحدر ببطء شديد نحو العُنُقِ، ثم ببطء تنحدر قبلاتي دافئة إلى كل تفاصيل الجسد إلى أن تصل إلى أصابع القدمين.."[1].

---

[1] - بدون...: وفاء مليح، ص. 73-74.

هذه هي وفاء مليح التي أعرفها في طبعتها الأولى التي تجسدها (اعترافات رجل وقح)؛ ذلك بأن بعض النصوص انفلتت من ربقة الأسلوب (العالي) الذي كانت وفاء مليح (مطالبة) بتوفيره لنصوص مجموعتها الثانية، بالرغم من أنها، كما سبق لي أن ذكرتُ، هي صاحبةُ أسلوبٍ عالٍ. أما إذا كانت ستضحي بلغة السرد في مقابل السمو في لغة العربية، فهذا ما جعل كثيرا من نصوص هذه المجموعة على مَنْ أدْمَنَ قراءة هذه المرأة في طبعتها الأولى المؤنثة.

يتضح من خلال النص السابق الذي تَعمَّدْتُ أن أحتفظ بطوله، أن لوفاء مليح نظرة خاصة جدا إلى الرجل؛ إنه الرجل الذي تعمل وفاء مليح على اكتشافه بنفسها واستعادة تفاصيل جغرافية جسده كما ترغب هي ومن خلال مجموعة من الطقوس الفريدة التي تحمل القارئ إلى طقوس الهنود الحمر في تقديم شعائر الولاء لآلهتهم رغبةً في أن تمطِرَ عليهم السَّماء. فهي لا تترك الرجل يقدِّمُ لها نفسه بنفسه؛ وذلك بأن يقوم بفعل التَّعرّي بنفسه أمامها. وهنا تأتي موضوعة اكتشاف جسد الآخر في مرحلة متقدمة سابقة عن اكتشاف الذات. وهذا من شأنه أن يُرسِي دعائم قاعدة في موضوعة الاكتشاف، وهي أن اكتشاف الجسد أساسي في اكتشاف الذات لدى الساردة المغربية المعاصرة، وأن الأول يأتي في مرحلة متقدمة عن الثاني.

لقد تحوَّل الجسد الأنثوي إلى قيثارة لا يحسن العزف عليها سوى الرَّجُل؛ الرجل الذي اختارت الساردة أن تحيطه بطقوس الاكتشاف المغْري الذي سيتحقق عبر مراحل؛ هي:

- ➢ مرحلة الدعوة القائمة على لغة العزف على أوتار الجسد.
- ➢ مرحلة الاستجابة التي تديرها لغة العيون.
- ➢ مرحلة التأمل التي تعمل انطلاقا من لغة الشوق والرغبة المتوثبة.
- ➢ مرحلة الحُلُم التي ستأتي فيما بعد دافقة بلغة اللذة العارمة.

هي إذن ثلاث مراحل بثلاث لغات مختلفة: لغة اللمس، ولغة التحديق، ولغة المناجاة التي تنطلق بالذات الأنثوية للغوص في أعماق الآخر.

لا أظن أن وفاء مليح أو غيرها من الساردات المغربيات المعاصرات يعين هذا المطاف وهن يكتبن بعرق اللذة أقاصيصهن الجميلة بلغة سردية متميزة. وحدَها القراءة العاشقة التي تسترجع تفاصيل اللغة الساردة وتقاطيع القصص، بمقورها الوقوف عند هذه الكشوفات. ولكن لابد هنا من فائدة، وهي أنه ليس بمقدور أي قارئ أن يقف عند هذه الكُشوفات إذا لم يكن السرد نفسُهُ عبارة عن عمل محكمٍ من النَّمَط الكبير العالي. وهذا ما أجده عند وفاء مليح حين تكتب بصيغة المؤنث، وليس كما فعلت في كثير من قصص مجموعتها (بدون...) كما سبق لي أن أشرتُ إلى ذلك سابقا.

ولم تنته بعد مراحل اكتشاف جسد الآخر في رحلة وفاء مليح؛ لتدخل الساردة واحدة من أهم مراحل الاكتشاف وهي مرحلة الحُلُم؛ تقول مباشرة بعد النص الذي سبق أن سُقْناهُ: "أراهُ الآنَ مُمَدَّدا على الفراش مثل حُلُمٍ أتلمَّسُهُ. حُلُمٌ أيْقَظَ أنوثتي النائمة الدفينة في جسدي هذا النّافر العَصِيّ على التّجاوُبِ. يدعوني وأدعوه إلى وليمة الالتحام الملتهب. يركبُني جسَدُهُ، ننْصاعُ لفَوَرانِ الرَّغبة بعينين مفتوحتين. أتركُ جسدي مستسلما لقبلاته. يتلامسُ جسدانا. أُحِسُّ عَرَقَهُ طريا فوق لحمي يمتزج بعرقي. يجري الدَّمُ في عروقي ساخناً. أشُمُّ رائحتَهُ. أعْشَقُ رائحةَ بشرة جسده الطبيعية التي تفوح من مسامِّ جلده غير ممزوجة برائحة عطر اصطناعي. رائحتُهُ ملأتْ أنفي. يمتزج عرقُ جسديْنا في عِراكِ السَّرير. يستمر بوصف ما يقوم بفعله، حركة حركة، كلمة كلمة. يزداد هيجاني. يزدادُ هيجانُهُ. أدعوهُ إلى الدُّخولِ فِيَّ. تنبعثُ شهْقَةٌ من جوفي هي شهقةُ اللذة.."[1].

إنَّ مَنْ يقرأ هذا النص في شطره الأول وشطره الثاني، سيقول حتما بأن وفاء مليح تُرَوِّجُ للأدب الجنسي أو للأدب الماجن المتَفَسِّخ؛ والحق أن ما تكتُبُهُ هذه الساردة بعيد كلَّ البُعْدِ عن هذه التُّهْمَة. ذلك بأن ما نقرأه هنا، بالرغم من أنه يتتبع مسار اللذة الجنسية من بداياتها إلى نهايتها، هو من قبيل أدب المعايشة والمواكَبَة الذي سبق لي الحديث عنه. فالساردات المغربيات المعاصرات، ووفاء مليح واحدة منهن

---

[1] – بدون...: وفاء مليح، ص. 74.

يتميَّزْن في سرودِهِنَّ بخصيصة المواكبة والمعايشة؛ بمعنى أن الكاتبة لا تكتب انطلاقا من فعل تخييلي بقدر ما تكتب من إحساس مُرْهَفٍ بالإحداث والأفعال المِحْكي عنها بلغة ساردة مُوَفَّقَةٍ إلى أبعد الحدود.

إن ما نقرأه في هذه السطور لا يمكن أن يكون أدبا ماجنا؛ لأنه لم يأت لتحقيق هذه الغاية، وليس مقصِدُهُ إرساء دعائم هذا النوع من الأدب الذي لا علاقة لأخلاقنا العربية والإسلامية به. ذلك بأن وفاء مليح، أو غيرها من الساردات اللواتي وظَّفْنَ حديثَ الجسد واللَّذة بصورة عارية، تتعامل مع اللذة تعرية الجسد بهدف بنائي معروف مُسْبَقاً؛ أي أن حديث الجسد جزء من خُطَّةٍ في مسار تَعَرُّفِ الذات الأخرى ومحاولة اكتشافها في جميع أبعادها وتفاصيلها. فتعرية الذات ليست مجانيّة هنا، بقدر ما إنها وظيفية يُؤْتى بها للوصول إلى أهداف أخرى؛ نذكر منها:

- اكتشاف ذات الآخر (الرجل).
- اكتشاف الذات الأنثوية في مقاومتها إغراءات الذات الذكورية.
- مسخ ذات الآخر؛ بغية استعادتها في صورة جديدة.

فهذه الأهداف عبارة عن صور تمارس فيها المرأة الساردة تعرية الجسد ومباشَرَةَ حديثَ اللذةِ في بُعْدِها الجِنْسيِّ.

فقارئ النص في شطره الثاني يقف ابتداء على المرحلة الرابعة من مراحل اكتشاف ذات الآخر، وهي مرحلة الحُلُم التي تستسلم فيها الأنثى لرغباتها؛ بغية الغوص في نفسية الآخر وإحساساته. ذلك بأن اكتشاف الذات الذكورية ومعرفتها على حقيقتها مِنَ الدّاخلِ، يقتضي الغوص في تلك الذات، والحَبْوَ إليها حالاً على حالٍ؛ وبلغة المتصوفة: (أُدْخُلِ الحَضْرَةَ لِتَعْرِفَ ما الخَبَر!). فالتَّسَرُّبُ إلى ذات الرَّجُلِ جُزْءٌ مِنْ عَمَلِ الْمَرْأةِ التي تربحُ في خلال هذه الرحلة أموراً ثلاثة:

- اكتشاف الذات الأنثوية وقدرتها على مواجهة الرجل وفق شروط جديدة وإملاءات وتعليماتٍ تَصْدُرُ هذه المرَّة مِنْ قِبَلِ المرأة بعد أن كانت مقصورة على الرَّجُلِ. فالمرأة هي التي تفرض قواعد (اللعب) وتُحَدِّدُها، ويبقى الرَّجُلُ

مجرد جسد متمدِّدٍ على الفراش؛ تفعل به المرأة ما تشاء. وهذا يعني أن الصورة التي كانت، في الزمن الماضي، تغيَّرتْ ولم يَعُدْ لها أيُّ وجود؛ فالمرأة هي الآمرة والمتَصَرِّفَةُ في جسد الآخر، بعد أنْ كان هذا الآخَرُ هُوَ المتَحَكِّمُ في جسدها؛ يَرْسُمُهُ ويُشَكِّلُهُ كما يريدُ.

- ويرتبط باكتشاف الذات الأنثوية مسألة في غاية الأهمية تكمن في تحقيق لغة البَوْحِ التي ظلت لعقود طويلة من الزمن ممنوعة مُصادَرَةً. من هنا، تمارس المرأة الساردة حريتها في الحديث عن موضوعات هي من قبيل المحذور أو المنْهِيِّ عنه؛ وكأنها بهذا الحديث تعلن تحدّيها للآخر المتمثل في الرجل من جهة، والمجتمع من جهة ثانية، والأعراف والتقاليد من جهة ثالثة. لهذا لا يجب أن نُفَسِّرَ ظاهرة العُرْيِ في الكتابة النسائية المغربية بأنها شيء مُرادٌ لذاتِهِ بقدر ما أنها وظيفية تأتي بها الساردة لتحقيق مجموعة من الغاية؛ هذه واحدة منها.

- اكتشافُ الذّاتِ الذُّكورية/ ذاتِ الرَّجُلِ ولكن بشروط ومقاييس أنثوية هذه المرة. فالمرأة هي التي تمارس فعلَ الاكتشاف وليس الرجل كما كان عليه الحال في الأزمنة القديمة، حيث كان كل شيء يُصْنَعُ بإرادة الرَّجُلِ. لهذا يأتي حديث التَّعرّي في الكتابة السردية النسائية المغربية المعاصرة؛ لتحقيق هذه الغاية؛ غاية اكتشاف الرَّجل وإعادة بنائه وفق شروط جديدة هي الشروط التي ترتضيها المرأة. إن ظهور المرأة بالمظهر الذي تَحَدَّثَتْ عنهُ وفاء مليح في النَّصِّ السابق، إنَّما هو حَديثُ إعلانِ التَّفوُّق؛ أيْ أنَّ المرأةَ بَلَغَتْ دَرَجَةً مِنَ التّفوُّق جعلتها تَتَحَكَّمُ في الرَّجُلِ، جسداً وروحاً ولذَّةً، هذا الرجل الذي يتحول بين يديها إلى حُلُمٍ تحلُمُهُ على طريقتها الخاصَّة.

وفي القصة نفسها (لا لقاء..)، تستعيد وفاء مليح لذة اللقاء مع الآخر، ولكن هذه المرة بطقوس مختلفة عن الطقوس الأولى؛ تقول: "أمسك بيدي. مشيتُ وراءَهُ دون أن أفكِّرَ فاقِدَةً النُّطْقَ؛ يقودُني اشتياقي المحموم. قَصَدَ غرفةَ نومي ونظراتُهُ تأكُلُني

اشتهاءً. لقاءاتُنا هكذا دائما ساخِنَةٌ متأجِّجَةٌ، وحين تتباعَدُ يصيرُ جسدي كوردةٍ ذابلةٍ لا تنتعش إلا بعد أن تُرْوى من ماء جسده؛ حينها تعودُ إليَّ روحي وتتدفَّقُ الدِّماءُ، تجري في العروق فوّارةً، وتنطِقُ كلُّ الحواسِّ مُعْلِنَةً نبضَ الحياةِ. تنفتِحُ أساريري لِتَحْضُنَ الأشياءَ والنآّسَ بدفءٍ.."[1].

فبالرغم من أن القصة حملت عنوان (لا لقاء)، إلا أن اللقاء موجود بين بطلة القصة/ الأنثى والآخر/ الرجل؛ وهذا يعني أن اللقاء المعْلَن عنه في العنوان تراه الساردة وفاء مليح في شكل آخر غير الشكل المترجم لكمياء الأجساء كما سيأتي بيان ذلك بعد قليل. لقد ذكرت منذ قليل، في تقديم هذا النص، بأن الأمر يتعلق هنا باللقاء الثاني في القصة، وهو لقاء شبيه بالأول من جهات، ومختلف عنه من جهات أخرى.

فأما نقط التشابه فتكمن في اللذة المقتصمة بين الطرفين، كما تظهر في حرارة العِراك الذي يجمعهما وشدَّة احتياج كل طرف إلى الطرف الآخر. في حين أن القصة الثانية هذه تأتي هذه المرة بطقوس جديدة، هي طلب اللذة على طريقة الرجل وبمبادرة منه، بعد أن كانت المبادرة، في القصة الأولى، للمرأة. فالمتأمل للمقطعين سيلاحظ أن شوق المرأة إلى الرجل هو هو لم يتحوَّلْ، غير أن التَّغْيير حاصل هذه المرة في الشخص الذي يتولى أجرأة هذا اللقاء إلى لذة جسدية؛ أي أن الذي كان مطلوبا في المقطع الأول للذة، وهو الرجل، صار في المقطع الثاني، الذي سيأتي الحديث عنه، طالباً لها؛ يملي شروطها ويجسد طقوسها.

تقول وفاء مليح تواصل ما سبق من النص السابق: "أَغيبُ بين يديه، بينما هو يبدأ في خلع ثيابي قطعةً قطعةً. ىرَكتُني له وأنا في حالة شوق جارف، مستسلمةً لجنونه. هي كيمياءُ الحُبِّ، كيمياءُ الأجسادِ التي تتحكم في خيوط التواصل بين جسدين يلتقيان على فراشٍ واحدٍ. أُدرِكُ تماماً أنَّ هذه الكيمياء نادرا ما أجدُها في جسد رَجُلٍ. كيمياءُ الأجسادِ هذه خَلْطَةٌ غريبةٌ وعجيبةٌ صعْبَةُ الفهم والإدراكِ: أن

[1] – بدون...: وفاء مليح، ص. 81.

تستطيعَ الجمعَ بين مشاعر الحُبِّ وتفاعُلِ الجسديْنِ، إحساسٌ لا يضاهيه إحساسٌن والعُثورِ عليه هِبَةٌ تمنحُها لنا الحياةُ؛ لأننا في بحثنا المتواصل عن دفءِ الآخَرِ، إما أنْ تَعْصِفَ بنا مشاعِرُ الحُبِّ دون لَهَبِ الجَسَدِ، وإما تتفاعلُ كيمياءُ الأجْسادِ دون لَهَبِ الحُبِّ. في حالتي هاته أعيش لَهَبَ الحُبِّ ولهَبَ الجسدِ. مشاعري تترجِمُها لغةُ الجسد؛ تراني لهذا السبب استسلَمْتُ له بالرغم من معرفتي بأنه رجلٌ متزوجٌ. ربما فإحساسي بأنَّ الحياة لا تجودُ علينا بلحظاتِ حُبٍّ جميلةٍ ملتهِبَةٍ توقِظُ الأنوثَةَ إلا فيما نَدَرَ هو ما دَفَعَني دون أنْ أفكِّرَ في أعيشَ هذه العلاقة المستحيلة.."[1].

تُظْهِرُ لنا هذه التَّتِمَّةُ أن وفاء مليح تتحدث هنا عن وجه ثان للحب؛ الوجه الذي تكون فيه الذات الأنثوية مطلوبة مُشْتهاة، بعكس ما حدث في الوجه الأول الذي كانت فيه الذات الأنثوية طالبة للَّذَّة. وكل هذا يدخل في إطار مستوى البوح الذي قامت وفاء مليح لأجل كسر جدار الصمت الذي كان مخيِّما عليه. إنه إعلان للمارسة اللذة على مرأى ومسمع الجميع؛ ليس لأن اللذة مطلوبة في حدِّ ذاتها، ولكن للفعل في حدِّ ذاته الذي كان ممنوعا فيما سبق من العهود.

لم تعد المرأة إذن تخشى أن تتحدث عن نوعين من الكيمياء، كما أرادت أن تسميهما، كيمياء لهب الحب وكيمياء لهب الجسد، وهي هنا تمارسهما معا وتتحدث بأنها مارستهما مع رجل هي تعرف بأنه متزوج؛ وهذا منتهى التَّحدّي لشخصية الآخر بوصفه رجلا ومجتمعا وعادات وتقاليد، بعد أن كانت محرومة من استنشاق الهواء الذي قد يمُرُّ من جانب رجل. بل إن وفاء مليح، وهي صوت المرأة، أصبحت صاحبة نظرية في شؤون الحب ولذاته حين وجدناها تميز بين ثلاثة انواع من اللذة:

- اللذة التي تقتصر على كيمياء الحب دون كيمياء الجسد.
- اللذة التي تقتصر على كيمياء الجسد دون كيمياء الحب.
- اللذة التي تعانق فيها كيمياء الحب كيمياء الجسد.

---

[1] - بدون...: وفاء مليح، ص. 81-82.

وليست المرأة حديثة العهد بمعرفة شؤون الحب ولذاته، لكنه الصمت الذي فرض عليها أن تُقبِرَ لذاتها ومشاعرها وأحاسيسها؛ مخافةَ أن يعلمَ بها الرَّجُلُ، فتقع الواقعة. لهذا كان لابد من خوض أكبر معركة ضد هذا العدوِّ المتجبِّرِ الذي هو الصمت، والقضاء عليه نهائيا.

تقول وفاء مليح في (حكاية الكراكيز)[1]: "الصمتُ ولا شيءَ غير الصمتِ يَعُمُّ المكانَ. الظلامُ ينشُرُ سوادَهُ، يجثُمُ بقسوةٍ على قاعةِ المسرح. على الخشبة تتوزَّعُ بعضُ الأجسام جالسةً القُرْفُصاء. الانكسار العميق يظهر جليّاً على قسمات تلك الوجوه الباهته. الحزن الطاغي زاد اللَّوْحَةَ عُمْقاً. بعد وُجومٍ وتفكيرٍ، تَمَلْمَلَ رئيسُ الكراكيز. اتَّجَهَت له كُلُّ الأنْظارِ مُحَدِّقَةً بلهفةٍ محمومةٍ كأنَّها تقول له: أنْقِذْنا من صَمْتِنا، مِنْ حُرْقَتِنا وضياعِنا.."[2]. فجاء جواب رئيس الكراكيز الذي يعني فيما يعنيه الرجل/ المجتمع المتحكِّم في مصير المرأة والنساء بعامة: "أعلمُ أنكم مَلَلْتُم لعبة الكراكيز، تعِبْتُم من الخيوطِ التي تشُدُّكُم وتحرِّكُكُم مُنَفِّذينَ إرادةَ الآخرين.. مصيرُكم بين أيديكم وحرِّيتُكُم أنتم صانعوها..! ألا تريدون صُنْعَ حياتكم..!؟ ألا تريدون التَّحَرُّرَ...!؟ إن أحلامَكُم تُغْتاُ ما دمتم مشدودين إلى تلك الخيوطِ..!؟"[3].

ثم تضيف: "تحرَّروا من تلك الخيوط لتَقوموا بأدوارِكُم بدون مساعدة أحدٍ يلعبُ لُعْبَتَهُ وراء سِتار الكواليس؛ يُحرِّكُكُم ويتكلَّمُ على لسانكم. أتكَلَّمُ وأعْلَمُ أنَّ حديثي يضيعُ وقد تعيه بعض الآذان. أُصارِحَكُم بشيءٍ؛ أنا حزينٌ لكنّي غيرُ يائسٍ. سأظَلُّ وراءَكُمْ حتّى تنفجِرَ تلك القُوَّةُ الكامِنَةُ في أجسادِكُم؛ لأنّي واثِقٌ أنكم تستطيعون الحركَةَ بدون خيوطٍ. يعودُ الصمتُ مرةً اخرى يُخَيِّمُ من جديد، ويبقى الحُلُمُ بدون كلماتٍ. حُلُمُ الكراكيز بالتَّمثيل بعيدا عن تلك الخيوطِ التي تَتَحَكَّمُ في مَصائرِهِم.. لحظاتُ صمْتٍ ترْسُمُ أمامَهُم لوحةَ الضَّياعِ وفُقْدان الهُوِيَّةِ. الجُرْحُ يَنْزِفُ بدون

[1] – بدون...: وفاء مليح، ص. 131–134. والكراكيز هنا هن النساء أو المرأة بصفة عامة.

[2] – المصدر نفسه، ص. 131.

[3] – نفسه، ص. 131.

توقُّفٍ.. ليتمكَّن الأطفالُ من مشاهدة أحلامِهِم البريئة، يُجسِّدُها عالَمٌ بريءٌ، عالَمٌ خالٍ من الزّيف والتَّلوُّثِ.. بإمكانِ الحُلُمِ أن يتحقَّقَ لو نفضْنا الرَّمادَ الجاثِمَ على جماجِمِنا.."[1].

غَيْرَ أنَّ شيْئاً مِنْ هذا لم يَحْدُثْ بَعْدُ إلى غاية انتهاءِ وفاء مليح من كتابة هذه السطور في مجموعتها القصصية هذه. ذلك بِأنَّ آخِرَ خَمْسَةِ أسْطُرٍ في المجموعة كتبتها وفاء مليح جاءتْ لتُكَرِّسَ النموذجَ المعْهودَ وَالتَّبَعِيَّة القديمةَ القاتلة التي تُصادِرُ أحلامَ النساء، وزغاريد النساء، بل حتى حفنة الهواء في صدور النساء؛ لتقول: "بعيدا في رُكْنٍ ما، اِنْزوى العجوز لائذاً بالصَّمْتِ يُهَدْهِدُ حُلُمَهُ، لكنَّ الحُلم توقَّفَ. يطْلَعُ النّهارُ لِيُرْفَعَ السِّتارُ. تبدأ الخيانةُ، تتحرَّكُ الكراكيزُ؛ تُحَرِّكُها أيْدٍ خفيَّة عن طريق خيوطٍ مشدودةٍ. تتعالى ضَحَكاتُ الأطفالِ وينتهي العرْضُ. يُسْدَلُ السِّتارُ لِتَتِمَّ الخيانَةُ بصمْتٍ، والصَّمْتُ لا يبوحُ...."[2].

إنها الموضوعة الأساس في جميع الكتابات النسائية المغربية المعاصرة، منذ أن كتبتْ الرائدةُ والقيدومَةُ خناتة بنونة مجموعتها القصصية (ليسقط الصمت) الصادر سنة 1967 ورواية (الصمت الناطق) الصادرة سنة 1987، والمرأة المبدعة، في الشعر كما في جنس القصة والقصة القصيرة والقصة القصيرة جدا والرواية والمسرحية[3]، تعمل كل ما في وسعها لتكسير هذا الصمت وإجلائه دون رِجْعَةٍ عن حياة المرأة. ووفاء مليح واحدة من هؤلاء الساردات، إلا جانب مليكة مستظرف ومليكة نجيب ولطيفة لبصير وفاتحة مرشيد ورجاء الطالبي والزهرة الرميج وفاطمة بوزيان وليلى أبو زيد وحليمة زين العابدين صاحبة (قلاع الصمت) ولطيفة باقا في (ما الذي نفعله) الصادرة سنة 1993، و(منذ تلك الحياة) الصادرة عام 2005، وأسماء المعلومي صاحبة (نساء صامتات) الصادرة سنة 2007، وحبيبة عثماني في (أحلام قاتلة) الصادرة سنة

[1] – بدون...: وفاء مليح، ص. 134.

[2] – نفسه، ص. 134.

[3] – بالرغم من قلة هذه المسرحيات، إلا أنها تسمح برؤية جديدة للكتابة المسرحية بالمغرب.

2005، وفدوى البشيري صاحبة (أحلام مؤجلة) وسعاد رغاي صاحبة (نساء على رصيف الغربة) و(في قفص الاتهام) و(مواجع أنثى)، وغيرهن من الساردات المغربيات المعاصرات، اللواتي حملن سلاح القلم ضد هذا العدُوِّ الذي صادر حريتَهُنَّ ردْحاً طويلا من الزمن. إنه الصمتُ القاتل الذي يعتبر العِلَّةَ الأولى والأساسية في كل ما حدَثَ ويَحْدُثُ للمرأة؛ لذلك لا يمكن أن نَعْثُرَ على نص سردي أو شعري لا يشير بأصْبُعِ الاتِّهام إلى هذا المكَوِّنِ الأسود في حياة المرأة.

لهذا جاء إقدام الساردات المغربيات المعاصرات على تعرية الجسد وممارسة اللذة الممنوعة؛ لتكسير هذا الصمت الجاثم على صدورهن؛ تقول وفاء مليح تصف لقاءها الثاني مع الرجل المتزوج: "يستمر في خلْعِ ثيابي ويحملني إلى السرير. يبدأ في خَلْعِ ثيابهِ بحركاتٍ متسارعةٍ كأنه يخافُ مِنْ أنْ تنْفَلِتَ منه لحظةُ المتعة تلك.. يطَأُ جسدي محموماً. يوغِلُ فِيَّ وأوغِلُ فيهِ. يسكُنُني وأسْكُنُهُ. نرْحَلُ معاً إلى حيثُ تُزْهِرُ الرَّغْبَةُ. رائحَتُهُ تملأ انْفي. اِلتَحَمَ الجسدانِ وأصْبَحا جسداً واحداً ارتفع إلى علْياءِ السَّماء. وبَيْنَ صمْتٍ وصمْتٍ وتأوُّهاتٍ وَآهاتٍ تَصْدُرُ كمعزوفةٍ موسيقيّة تُدَغْدِغُ الحَواسَّ وتُؤَجِّجُ زِنادَ الشَّهْوةِ. أرْكَبُ جسدَهُ ويَرْكَبُني. يمتدُّ فوقي كحصانٍ جامِحٍ. بين صعودٍ وهبوطٍ يكتُبُ أبجديَّةَ الحُبِّ.."[1].

فبعد أن كانت المرأة هي التي تبادر إلى كل شيء، أصبح الرجل هو صاحب المبادرة؛ بمعنى أن كل واحدة يحتاج إلى الآخر ولا يستطيع أن يؤجِّلَ لذَّتَه إلى تاريخ ما. زِدْ على ذلك الرغبة الجامحة في إعلان وفضح كل شيءٍ. ذلك بأن تكسير جدار الصمت هو الذي سيفتح أمام المرأة الطريق نحو تحقيق مجموعة من الامتيازات التي ظلَّتْ لزمنٍ طويل محرومةً منها. لهذا أصَرَّتِ المرأةُ على البوح ونشْرِ غسيلِها النظيف والمتَّسِخِ على مرأى كُلِّ العيونِ.

---

[1] - بدون...: وفاء مليح، ص. 82-83.

تلك إذن بعض النظرات التي أردت أن أضيفها من خلال هذه الإطلالة السريعة على مجموعة وفاء مليح (بدون...) التي، كما سبق لي أن ذكرتُ، لا تشبه مجموعتها الأولى (اعترافات رجل وقح) التي دلَّتْ فعلا على نُضْجٍ عميق في توظيف لغة السرد وتناول قضايا المرأة في تنوعها. ولا أريد أن أختم هذه السطور دون أن أقول بأن الساردات المغربيات المعاصرات تعاوَنَّ على اقتحام هذا المجهول بكل ما فيه من عقباتٍ ودهاليز وحُفَرٍ عميقة، إلا أن كل واحدة منهن اختَّصت بجانب من قضايا المرأة ورؤيتها إلى الرجل والمجتمع. وتبقى موضوعة خرق الصمت الموضوعة الأساس في إبداع المرأة ومناجاتها لذاتها وذات الآخر...

استبدال المواقع بين الذات والآخر
«مخالب المتعة» للطبيبة فاتحة مرشيد

تعتبر الطبيبة والكاتبة والشاعرة فاتحة مرشيد واحدة من الأديبات المغربيات المعاصرات والمكثرات على مستوى الكتابة الشعرية والسردية. فقد صدر لها في مجال الشعر: ديوان (إيماءات) عن دار الثقافة سنة 2002، ومجموعة قصائد من ديوان (ورق عاشق) وذلك ضمن حقيبة فنية للفنان أحمد جاريد تحمل العنوان نفسهن وذلك عام 2003. وأصدرت الكاتبة ديوانها (أوراق عاشق) بدار الثقافة في العام نفسه. كما أصدرت ديوان (تعالَ نُمْطِرْ) عن دار شرقيات بالقاهرة سنة 2006، ثم ديوان (أيَّ سوادٍ تُخْفي يا قَوْسَ قُزَح) الذي صدر باللغتين العربية والفرنسية، وهو من منشورات (مرسم) عام 2006، وديوان (آخِرُ الطَّرِيقِ أوَّلُهُ) الصادر عن المركز الثقافي العربي ببيروت عام 2008.

وتأتي رواية (مخالب المتعة) نصا سرديا ثانيا لهذه الطبيبة التي سبق لها أن نشرت بالمركز الثقافي العربي ببيروت سنة 2007 رواية (لحظات لا غير). أما (مخالب المتعة) فإصدارها الروائي الثاني عن الدار نفسها سنة 2009، وتقع في سبع وخمسين ومائة صفحة من القطع المتوسط. وهي واحدة من النصوص السردية النسائية المغربية التي تحمل خصوصية تميزها عن غيرها من باقي الكتابات التي كتبتها المرأة. ذلك بأن فاتحة مرشيد ستطلع علينا في هذا النص بموضوعة، حتى لا نقول جديدة، ظلت إلى فترة طويلة في الظل، لا تجرُؤُ امرأة على فتح ملفِّها أمام جبروت الرجل وتحكُّمِه؛ أليس هو الذي يمسك بخيوط الكراكيز في نص (حكاية الكراكيز) ضمن مجموعة وفاء مليح (بدون...)؟ إنها موضوعة الرجل العاهر أو الرجل المومس أو الرجل الذي يمارس الدعارة؛ وهذه صورة أخرى من صور تعامل الذات المؤنثة مع الآخر/ الرجل واكتشافها له، والإخبار عنه بعد أن كان هو الذي يتولى الإخبار عنها.

من هنا تنبثق القضية الأولى المتصلة بهذه النظرة الجديدة إلى شخص الرجل الذي سيشتغل بالعمل نفسه الذي ظلت المرأة لقرون طويلة تحمل سوءاته. لقد عملت فاتحة مرشيد على مسخ شخصية الرجل، وتحويله إلى عاهر يبيع المتعة كما كانت تبيعها المرأة. ولم يأت هذا المسخ لمجرد المسخ المفضي إلى الانتقام من شخصية الرجل؛ هذا الرجل الذي لطالما اعتدى على المرأة، وكان ولا يزال العلة الأولى في تأخرها وفي ما ينعتها به الماضي والحاضر من نعوت حقيرة.

لقد فضلت فاتحة مرشيد أن تنطلق في سردها بضمير الرجل الذي يحكي قصة الرجل الذي تحول بإيعاز من رجل آخر إلى (عاهر) يبيع اللذة لامرأة. إنه تَحَدٍّ من نوع آخر؛ ليس كذاك الذي قرأناه عند مليكة نجيب أو مليكة مستظرف أو لطيفة لبصير أو وفاء مليح؛ إن الأمر هنا يتعلق برؤية جديدة إلى شخصية الرجل، كما يتعلق باكتشاف آخر لهذه الشخصية عن طريق مسخها؛ بغية استعادتها في صورة أفضل؛ تلك الصورة/ النموذج التي سبق لي أن تحدثت عنها في هذه الدراسة، وهي نفسها الصورة التي تروق لفاتحة مرشيد كما تروق لسائر النساء اللواتي يَحْلُمْنَ بعالم جديد تعيش فيه المرأة والرجل وفق شروط جديدة لا سابق للجنسين معا بها.

فبعد أن كان الرجل، في الأزمنة الماضية، هو الذي يشتري اللذة من المرأة، ويدفع لها ما تريد لإشباع رغباته التي لا انتهاء لها، أصبحت المرأة في (قانون) فاتحة مرشيد هي التي تشتري اللذة وتدفع المال الوفير للرجل الذي تحول إلى بائع للمتعة.

وإذا كانت المرأة في وقت ما قد اشتغلت ببيع اللذة تحت وطأة الفقر والبحث عن المال؛ بغية استمرار الحياة داخل أسرة متعددة الأفراد، تخلى عنها الرجل لسبب من الأسباب، فإن الرجل الذي يبيع اليوم اللذة للتي كانت بالأمس تشتريها منه، هو الآخر تحول إلى بائع تحت وطأة البطالة التي أضحت عنوانا عريضا لحياته؛ ولكي يطرُدَ هذا الغولَ الذي هو البطالة وقلة ما بين اليد من مال، عليه الاشتغال بأقدم مهنة في التاريخ، كما قيل؛ وهي الدعارة. لابد للرجل أن يتحول إلى (عاهر).

لا يمكن القول بأن فاتحة مرشيد تنطلق في هذا التصور من فراغ، أو أنها تبنيه على أساس متَخَيَّل لا علاقة له بالواقع المعيش. فالساردة كأي إنسان يعيش وسط

المجتمع المغربي بخاصة والمجتمع العربي بصفة عامة، تلاحظ وترى ما لا حصر له من النماذج الإنسانية والوقائع التي يحتويها هذا المجتمع ويحاول إخفاءها أو التستُّر عليها. غير أن قاعدة خرق الصمت فرضت أن تعمل المرأة على فضح هذا المسكوت عنه؛ بمعنى أن فاتحة مرشيد، الإنسانة والمبدعة والطبيبة، إنما تنطلق في تصورها لهذا النمط (الجديد) من الرجال وهذا النوع الطارئ من العمل، من حياة المجتمع المغربي الذي يَحْبُلُ بقضايا الفساد الكثيرة والمتنوعة.

ونخلص من هذا التقديم الأول أن فاتحة مرشيد تُعرّي هذا الجانب من علاقة الرجل بالمرأة لأسباب سبق أن عرفنا بعضها عند غيرها من الساردات؛ منها:

- تكسير جدار الصمت وإحلال لغة البوح.
- اكتشاف الآخر/ أو مسخ الآخر بغية استرجاعه في صورة أخرى.
- استبدال المواقع بين الرجل والمرأة لتحسيس الآخر بالذنب.
- نقل لوحات ومشاهد من الواقع المغربي المعيش.
- الحلم بمستقبل تحكمه علاقات وقواعد جديدة لعلاقة الرجل بالمرأة.

وَلْنَعُدْ إلى النص الروائي حيث أن أول ما تجب الإشارة إليه في (مخالب المتعة) أنه نص روائي طويل يتحدث بضمير المتكلم المذكر على لسان (أمين) بطل الرواية وصديقه (عزوز) أو (عزيز) الذي يتعتبر، بالإضافة إلى رشيد ومصطفى، واحدا من أبطال هذا النص الممتع. وهكذا يبدأ النص بتقديم الشخصية الأولى (أمين) التي تعيش حياة البطالة بالرغم من أن هذه الشخصية الشابة حاصلة على دبلوم الدراسات العليا المعمقة في تخصص التاريخ والجغرافيا. تقصد هذه الشخصية، وهي تحاول الهرب من نظرات وأسئلة أهل البيت بما فيهم الأم والإخوة، المقهى لتلتقي بشخصية عزيزة هي شخصية (عزوز) الذي ستتحول على يديه حياة (أمين) وتنقلب رأسا على عقب.

ف (أمين) الذي ظل يشكو البطالة لزمن، سيجد لدى صديقه (عزوز) الشغل الذي سينتقل به إلى حياة أخرى؛ تقول فاتحة مرشيد على لسان (عزوز): "لا توجد

دراسة غير مُجْدية، المهم أن توظف معلوماتكَ، وتعرف كيف توجهها التوجيه الصحيح.. مثلا أن توجهها نحو تاريخ النساء وجغرافيتهن. يا سلام على جغرافية النساء: هضاب ووديان وجبال وسفوح ومغارات.. ما كنتَ لتتَخَيَّلَها، لا توجدُ في أيٍّ من المراجع التي سهرنا الليالي في ازْدِرَادِها.. يا حَسْرَةً على الزَّمَنِ الضّائعِ!"[1]. بهذه العبارات ردَّ (عزوز) على تعَجُّبِ صديقه (أمين): "ما هذا الشُّغْل الذي يُقَدِّسُ التاريخ والجغرافيا إلى هذا الحَدِّ؟"[2].

من هنا بالذات تطِلُّ فاتحة مرشيد على واحدة من أكبر المشاكل التي يتخبط فيها المجتمع المغربي، وهي موضوعة التعليم وما يعتريه من فساد على مستوى البرامج والمناهج والتوجهات. فالتعليم والشهادة التي حصل عليها أمين، وكذلك أصدقاؤه، لم تنفعه في أي شيءٍ، لذلك فهو عاطل عن العمل ينتظر أن يشتغل (عاهرا) عند نساء يمتلكن المال.

وهذا ما فتح الطريق أمام فاتحة مرشيد لتضع هذه القضية على السطح؛ تقول على لسان رشيد: "إن المقرراتِ الدراسية لا تضعُ نُصْبَ أعيُنِها المستقبلَ المهني للطالب، ولا تؤهله إطلاقا لخوض معركة التشغيل؛ وأنا أحسنُ مثال على هذا. برامج تقتُلُ ما تبَقّى من روح المبادرة.. لذا أنتَ تنتظر الوظيفة الحكوميَّة، تنتظر مَكْتَبا تشيخُ وتموتُ على كُرْسِيِّهِ بعد ان يغشاك غُبارُ الملفاتِ والسجلاتِ الإداريَّةِ، وتكتسِبُ عاداتٍ ثابتةً ثبوتَ إيمانِكَ. لكن الإدارةَ ذاتَها قد تعِبَتْ من الموظفين القدامى؛ فأحالتْهُم على التقاعد النِّسبِيِّ الذي سمَّتْهُ بكلِّ ذكاءٍ: المغادرة الطَّوعِيَّةُ أو الإدارية، بعد أنِ اشْتَرَتْ كُلَّ الإراداتِ بتعويضاتٍ تفوقُ أحلامَ المتقاعدينَ البسيطة؛ بخلفية إخلاء الماكن للشباب العاطل. لكن إدارتنا الطاعنة في الرتابة لا هي قادرةٌ على

---

[1] – مخالب المتعة: فاتحة مرشيد، لمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط. 1/ 2009، ص. 9-10.

[2] – المصدر نفسه، ص. 9.

استيعابِ ما تراكَمَ من الماضي، ولا على تجديدٍ يفرِضُهُ الحاضِرُ، لهذا على الشباب أنْ ينسى الوظيفة الإدارية، ويُعانِقَ المبادةَ الفردِيَّةَ وخَلْقَ فُرَصِ المقاولاتِ الخاصَّةِ.."[1].

إنه حديث الساردة والشاعرة والسياسية والمواطنة التي تعيش مشكلات بلدها وتحْتَكُّ بها، ولها موقف مما يَحدُثُ في هذا البلد؛ لهذا تنتقد رتابة الإدارة المغربية وعجزها عن تجديد نفسها بطريقة تضمن استمرار الماضي بأهله ومواكبة الحاضر بشبابه العاطل عن العمل. ومن هنا تبقى البادرة الفردية والمقاولة الخاصة أحد الحلول؛ للخروج من هذه المشكلة، على الأقل بالنسبة لهؤلاء الشباب.

إن الأسلوب الذي تكتب به فاتحة مرشيد سردها أسلوب مخالف لكثير من الساردات المغربيات المعاصرات، إذ تعمل من حين لآخر على توقيف السرد لتُفْسِحَ المجال لمواقفها من قضايا المجتمع والإنسان في البلاد. فهي لا تترك قضية من القضايا التي أثارتها في (مخالب المتعة) دون أن تُدْلي برأيها فيها؛ إنه السرد لأجل إيصال خطاب مباشر إلى المتلقي.

ولكن ما هذا الشغل الذي يتحدث عنه (عزوز)؛ ليس هو طبعا الجري وراء المراهقات الصغيرات، كما قال: "أنا لا أكلِّمُكَ عن حُبِّ المراهقاتِ اللواتي ينتظرن منك أن تُؤَمِّنَ لهنَّ تذكرة سينما وساندويتش ماكدونالد، مقابل رسائل حُبٍّ ودموع لا تُسْمِنُ ولا تُغْني من جوع. أنا أتكلَّمُ عن النِّساءِ الحقيقياتِ، صاحباتِ العطاءاتِ من غير حساب.."[2].

إنه شيء آخر سيعلن عنه (عزوز) لصديقه (أمين) في لقائهما الثاني بالمقهى بعد غدٍ. إنه الشغل المرتبط ببيع اللذة للنساء؛ بمعنى أن هنالك نساء في حاجة ماسة إلى المتعة الجسدية، وهن يطلبنها من الرجال، ويدفعن مقابل ذلك مالا وفيرا؛ تقول فاتحة مرشيد على لسان (عزوز): "أنا بائع المتعة.. أهذه طبيعة العمل الذي تعيش

---

[1] – مخالب المتعة: فاتحة مرشيد، ص. 45–46.

[2] – نفسه، ص. 10.

منه وتقترحه عليّ.. تريدني أن أشتغل عاهرةً؟ لا تبالغْ يا أخي، كيف تقولُ هذا وأنتَ الرَّجُلُ، أتَخافُ على شَرَفِكَ؟ أنتَ الرَّجُلُ.. أتفْهَمُ ما معنى الرجل؟ لن يعيب عليك أحَدٌ، أنت تُعْطي المتْعَةَ وتسْتَمْتِعُ بدورِكَ، وتتقاضى أجْراً لا يُسْتَهانُ به.. أتريدُني أنْ أبيعَ جسدي؟.. معذرة إنْ كنتُ قد جرَحْتُ كرامَتَكَ. لكن اعلَمْ أنَّكَ لن تكونَ أوَّلَ ولا آخِرَ مَنْ تقاضى أجْراً على مُتْعَةٍ. ما رأيُكَ في الأزواجِ الّذين يعيشون عالَةً على زَوْجاتِهِم؟ ألَيْسَتْ هذه دَعارةٌ مشْروعَةٌ؟.."[1].

وهذا تنظير من نوع ثان تأتي به فاتحة مرشيد على لسان بطلها عزوز أو عزيز تعمل من خلاله على إماطة اللثام على واحدة من القضايا المسْكوت عنها في مجتمعاتنا الإسلامية قاطبة؛ إنها قضية طبقة من النساء الثريات اللواتي يشترين اللذة الجنسية التي يفتقدنها عند أزواجهن؛ إما لانشغال هؤلاء عنهن بالعمل والسفر المتواصل المتكرر الطويل، وإما للضعف الجنسي الذي يعاني منه هؤلاء الرجال الأثرياء الذين يتزوجون من مراهقات في سن الزهور ولا يقدرن على تلبية رغباتهن الجنسية الكثيرة والهائجة.

لذلك وجدنا كثيرا من النساء، وقد كَبُرْنَ مع زوج لا شأن له بحياتهن الجنسية ورغباتهن الجسدية، يخرجن بحثا عن شاب يُشفي الغليل من هذه المتَع؛ فكان عزوز وأمين وغيرهما من هؤلاء الشباب الذين يُؤَدّونَ هذه الوظيفة الجديدة في مقاولة النساء. وفاتحة مرشيد إذ تثير هذا الموضوع الذي انبنت رواية (مخالب المتعة) على أساسه، إنما تواصل مَقْصِدَ كثير من الساردات المغربيات المعاصرات؛ وهو كسر جدار الصمت وإرساء دعائم لغة البوح في مجتمع عانى الويلات من لغة الكتمان ووضع السبّابة على وسط الفم في إشارة معروفة دالة على التزام الصمت وعدم التلفُّظِ بكلمة للآخَرين.

---

[1] – مخالب المتعة: فاتحة مرشيد، ص. 17–18.

إن ثنائية الكلام والصمت من أبرز الثنائيات التي ركبتها المرأة المبدعة لطرح مجموعة من قضايا المرأة المغربية في معاناتها مع مجتمعها الرجالي الذي كتم على أنفاسها ومنعها نعمة الكلام التي بمقدورها أن تجعلها مخلوقا ينفِّسُ على نفسه ويعرِبُ عن مكنوناته التي بقيت تتراكم يوما بعد يوم؛ حتى امتلأ الجوف الضيق؛ فانفجر في شكل ما نقرأه اليوم من نصوص إبداعية في شتى سوح التعبير الفني؛ في القصة كما في الرواية والشعر والتشكيل والنحت والمسرح والرقص وغير ذلك من الأشكال الإبداعية التي تظل مرتعا من مراتع التعبير التي مكنت المرأة من ممارسة حريتها.

تقول مليكة مستظرف في الموضوع نفسه: "أحْسَسْتُ يداً مرتعشةً تتحَسَّسُ صدري ونهدي؛ أيُّ نهدٍ لطفلةٍ لم تتجاوزْ السادسة من عمرها؟ رفعَ فُسْتاني وبطحَني أرضا. لم أعترضْ. كنتُ أعرفُ أنه لا جدوى من المقاومة أو الصراخ.. استسلمتُ وأنا ألْعَنُ كل شيء في سرّي، والشريطُ يمُرُّ أمامَ عيني. نفسُ الحكاية تتكرر. الرجلُ الأسودُ، والبقّالُ، وقدّور القذر، ومَنْ بعدَ ذلك؟ وانتهي، رفع يُمْناهُ وصفعَني مُهَدِّداً بسوء المصير إنْ أخبرتُ أحداً بالأمر. وتكررتُ اعتداءاته. كنتُ أخضعُ في صمت وذُلٍّ ومهانة. لم أفكر أبدا في أن أحكي لأيِّ أحدٍ. سيخُ أمّي يتراقصُ أمام عيني، وسَبّابَتُها تترعَّدُ بسوء العاقبة إنْ أخبرتُ أحداً بالأمر.. كنتُ أصْمُتُ وأذعنُ لمصيري. أحملُ عروستي، أكوي فخذها، أنْزِعُ ملابسَها، أشُدُّ شعَرَها، أصرُخُ في وجهها: (لمْ تُحافظي على نفسك، إيّاكِ أنْ تُخبري أحداً بالأمر.."[1].

ويتكرر أمر التزام الصمت حين كانت مليكة تصحب أختها الكبيرة خديجة، وكانت ترى من أختها العجب في تصرفاتها التي تُظْهِرُ الفضيلةَ والورع والخشوع، بينما هي من مريدات بيوت الدعارة في إحدى عمارات الدار البيضاء؛ فتقول خديجة لأختها الصغيرة توصيها بعدم التحدث إلى أيٍّ كان بأنهما كانا معا في السينما:

[1] – جراح الروح والجسد: مليكة مستظرف، ص. 15–16.

"رفَعَتْ سَبّابَتَها في وجهي (أكرهُ مَنْ يرفعُ سبّابَتَه في وجهي). إياكِ أن تُخْبِري أحداً بالأمر.."[1].

ثم تضيف قائلة: "لكن أنا لم أكنْ بلهاء. كلُّ شيءٍ مُخَزَّنٌ في هذه الجُمْجُمَةِ. كنتُ أصمُتُ؛ لأنه لا أحدَ يصدِّقُني. أرى وأصمُت. علَّموني أن أبتلِعَ لساني وأصْمُت.."[2].

إنها الدعوة الملحة إلى التزام الصمت وتكميم الفم وعدم التصريح بأي شيء مهما كان الأمر؛ وهذا ما كان يدفع مليكة مستظرف في كل مرة إلى رفع الوصاية عن المرأة؛ تقول: "كل ما في الأمر أنني لا أريد أن أكون تحت وصاية أحد. متى ستظل المرأة على هذه الحال؟ تولد وتكون تحت وصاية أبيها وأخيها، تتزوج فتصبح تحت وصاية زوجها وأهله، وعند وفاته تصبح تحت وصاية أبنائها. متى تملك المرأة زمام نفسها وتكون حُرَّةً؟"[3].

ولكن لابد لكل هذا من طريق يعمل من خلاله (عزوز) على إقناع صديقه (أمين) بالعمل الجديد الذي يتوقف على (الإمتع والاستمتاع). هنا ستدخل الرواية شخصيتان جديدتان: ليلى صديقة (عزوز) و(بسمة) التي ستُشَغِّلُ (أمين) في (مقاولتها) الجسدية. فبعد أن تمَّ اللقاء التعارفي الأول بين الطرفين، وانصرف كل واحد إلى حال سبيله، عاد (عزوز) إلى إقناع صديقه (أمين) وترسيخ فكرة (الرجل العاهر) في ذهنه على أساس أنها ليست سُبَّةً بقدر ما إنها فرصة لتحقيق المتعة والرِّبْحِ؛ يقول عزوز: "إنها تكبُرُكَ سِنّاً، جميلة، ثرِيَّةٌ، وتعيسةٌ: مواصفاتٌ تجعلُ منها زبونةً مثاليَّةً."[4]. ويأتي ردُّ أمين عنيفا: "أَنْتَ لا تَحْتَرِمُ الْمَرْأَةَ يَا أَخِي."[5]. فتأتي تنظيراتُ

---

[1] – جراح الروح والجسد: مليكة مستظرف، ص. 22.

[2] – المصدر نفسه، ص. 30.

[3] – نفسه، ص. 60.

[4] – مخالب المتعة: فاتحة مرشيد، ص. 24.

[5] – المصدر نفسه، ص. 24.

عزوز في الميدان وتجربته التي جعلته أكثر فَهْماً لِقواعِدِ هذا الميدان: "على العكس، أنْ تحْتَرِمَ المرأةَ هو أنْ تحْتَرِمَ أنوثَتَها، أنْ تعْتَرِفَ بحقِّها في المتْعَةِ، لا أنْ تُقَدِّسَها. المرأة ليستْ تمثالاً ولا مَلاكاً ولا شيطاناً حتّى. إنها إنسانٌ وأنتَ إنسانٌ. مارِسْ إنْسانيَّتَكَ يا أخي، ودَعْها تُمارِسُ إنْسانِيَّتَها دون نظرياتٍ جوفاء.."[1].

لقد سلقت الإشارة إلى أن فاتحة مرشيد شاعرة بالدرجة الأولى، وحين أطَلَّتْ على عالم السرد من خلال نصِّها الأول (لحظات لا غير) وهذا النص (مخالب المتعة)، أطَلَّتْ عليه من جهتين: جهة النص الذي تروي من خلاله مجموعة من الوقائع في قالب حكائي جميل بسيط، وجهة الخطاب الذي تبُثُ من ثناياه مجموعة من الرؤى والمواقف التي تتصل بحياة المجتمع المغربي في صورته الحاضرة والآتية. ويغْلُبُ جانب الخطاب على جانب المتعة الحكائية النَّصِّيَّة؛ إذ ينساب السرد بسيطا سهلا دون أدنى تعقيد في التقنيات والقواعد، بينما ينزل الخطاب ثقيلا محتلا نسبة كبيرة من النص الروائي.

لقد امتلكتْ فاتحة مرشيد، كسائر الساردات المغربيات المعاصرات، من الجرأة ما يمكنها مِنْ فَضْح مسكوت عنه كهذا المتعلق بالرجل العاهر؛ الرجل الذي يبيع نفسَهُ مقابلَ المال الذي ينقُصُهُ في حياته. بمعنى أن فاتحة مرشيد تركِّزُ هنا على مسألة المؤهلات التي من شأنها جلبُ المال؛ إذ لا تقف قضية المؤهلات عند الشهادات أو الخبرة، بل تتعدى ذلك إلى المؤهلات الطبيعية الكامنة في القدرة على ممارسة الجنس ومنح النساء اللواتي هن في حاجة ماسة إلى المتعة الجسدية جرعات تكفيهن لإسكات هذا الجوع الذي لم يقدر أزواجهن على إسكاته.

وكان متوقعا أمر إقناع أمين بالعمل الجديد الذي امتهنه، من قبل، عزوز، ويريد أن يُشْرِكَ معه صديقه الذي يعيش حياة البطالة؛ بل إن الأمر لا يقف عند حدِّ الجانب المادي، بل جعلت له فاتحة مرشيد جانبا آخر معنويا روحيا، يكمن في أن

[1] – مخالب المتعة: فاتحة مرشيد، ص. 24.

الذي يقوم بهذا العمل لصالح المرأة، إنما يبرهن من خلال ذلك على احترامها؛ تقول: "على العكس، أنْ تحْتَرِمَ المرأةَ هو أنْ تحْتَرِمَ أنوثَتَها، أنْ تعْتَرِفَ بحقِّها في المتْعَةِ، لا أنْ تُقَدِّسَها. المرأة ليستْ تمثالاً ولا مَلاكاً ولا شيطاناً حتّى. إنها إنسانٌ وأنتَ إنسانٌ. مارِسْ إنْسانيَّتَكَ يا أخي، ودَعْها تُمارِسُ إنْسانِيَّتَها دون نظرياتٍ جوفاء.."[1].

وتتوالى أسئلة أمين على عزوز؛ حول زوج هذه المرأة التي يَطْلُبُ منه أن يكون زبوناً لها في بيع اللذة؛ فيأتي جواب رَجُلِ الميدان مُقْنِعاً: "ما دخْلُ زوجها بالأمر؟ ثم أنا أُسْدي له مَعْروفاً، أقومُ بما لم يَعُدْ له لا الوقت ولا الرغبة ولا حتّى القُدْرة على القيام به.."[2].

وما دام الأمر كذلك، فإن الزوج الذي تتركه زوجته، أو لنقل إنه هو الذي يتركُها؛ لتبحث عمَّنْ يوفر لها المتعة المحرومة منها، موافق على هذا الوضع ولا يفكر أي طرفٍ من الطَّرفيْن في الطلاق؛ ما دامت لكل منهما مصالح في بقاء الوضع على ما هو عليه؛ قال عزوز يشرح لأمين كيف إن هذه الطبقة من الناس تَقْبَلُ العيْشَ على هذه الطريقة: "لأنَّ هذه الطبقة من المجتمع لا تُطَلِّقُ. الزواجُ فيه رُتْبَةٌ اجتماعيَّةٌ يؤدّي عنها الزَّوْجُ، كما يؤدّي ليحتفظ بكرسِيِّهِ في البرلمانِ، ويحافظ على المناصب أو مراتب أخرى. كُلُّ شيءٍ يُشْتَرى... هو يشتري صَمْتَها، خضوعَها، استِمْرارِيَّتَها في اللُّعْبَةِ. وهي تستعمِلُ نُقودَهُ لتحقيق رغَباتِها.. كل رغباتِها بما فيها الرغبةُ في الجنس."[3].

لقد استطاعت فاتحة مرشيد أن تغوص في قلب المشكلة الاجتماعية التي تعاني منها هؤلاء النساء اللواتي يستعملن نقود أزواجهن في اقتناء اللذة التي لم يستطع هؤلاء توفيرَها. إنه نظام المقايضة بين الزوج والزوجة في مثل هذه الطبقة من الناس: الرجال يستفدن من خِدْماتِ النساء عن طريق تقديمهن فيما يجلسون إليه من عشاءات عمل فاخرة؛ تقتضي فيما تقتضيه الزوجة الجميلة التي تلتصق بها الأنظار،

---

[1] – مخالب المتعة: فاتحة مرشيد، ص. 24.

[2] – المصدر نفسه، ص. 25.

[3] – نفسه، ص. 25.

والنساء بدورهن يستفدن من مال أزواجهن الذي يوظفنه لاقتناء رجال يعملون على إمتاعِهِنَّ وتلبية رغباتهن الجنسية. فالكلُّ إذن يستفيد من خلال هذه الصفقة التي تجعل من الزوجين عنوانا للمجتمع الحداثيِّ السَّعيد المواكب لتطورات العصر وموضاته.

وهو الشيء نفسُه تصرِّحُ به القاصَّة وفاء مليح في مجموعتها (اعترافات رجل وقح)؛ إذ تقول متحدِّثَةً عن الزوج الذي يُقَدِّمُ زوجته إلى رئيسه أو مديره في العمل داخل بيته ثم ينصرف ليترك لهما حرية التصرف: "كان دائما يطلب منها أن تتزيَّنَ بأحسن ما عندها؛ لتستقبل ضيفَهُ ومديرَهُ في العمل. وهي لا تفهم سبب إصراره على استقباله في البيت بشكل يومي والسهر معه، وهو لا يتوانى عن الإفصاح بإعجابه بجمالها أمام زوجها الذي تغمره فرحةُ الأطفال عند سماع ذلك. كان يتركها برفقته متسللا من البيت، يغْمِزُ لها بعينيه ويضع قبلةً على خدِّها. يبادر قبل أن تسأله: (تركتُ عملاً مستَعْجَلاً يَلْزَمُني إتمامُهُ).."[1].

مِنْ قَبْلُ، كان الرجل يأخذ هذا الصمتَ عُنْوَةً بحد العصا والقوة والإرهاب الذي ظل يمارسه على المرأة، واليوم يشتري الرجل صمتَ المرأة بماله الذي يدفعُهُ لها مقابل أن تحافظ على صمتها الذي يضمن له مكانَتَهُ الاجتماعية، وكُرءِسِيَّهُ في البرلمان، كما تقول فاتحة مرشيد، وبعد ذلك للمرأة الحق في أن تشتري ما شاءت من الرجال الآخرين...

ثم تأتي، بعد ذلك، فاتحة مرشيد لتحكي عن الصدفة التي جعلت من عزوز زِئرَ نساء كما نقول وصاحب زبونات ثرِيّاتٍ، تحوَّلَ من حياة الفقر والحرمان إلى حياة السيّارَةِ الفارهة والساعة اليدوية الجميلة والنقود الكثيرة في الجيب: "عند عودتي من ألمانيا، وخيبَةُ الأمل تَنْهَشُني، وصَدْمَةُ وفاة والدتي في غيابي، بدأتُ رحلة البحث عن شُغْلٍ: إعلاناتٌ، إتصالاتٌ.. كلُّ ما كان يُقْتَرَحُ عليَّ من أجْرٍ لم يكُنْ يكفي ثَمَنَ

---

[1] – اعترافات رجل وقح: وفاء مليح، منشورات إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط. 1/ 1994، ص. 42.

الإيجارِ. وذاتَ مَرَّةٍ، وأنا في المقهى أُقَلِّبُ الجرائد- كما تفعَلُ حَضْرَتُكَ يومياً- تقدَّمَتْ صوبي امرأة جميلةٌ باتسامةٍ عريضةٍ؛ تُمْسِكُ سيجارةً بين أنامِلِها وتسألُني إن كانت لديَّ ولاّعةٌ. أشعَلْتُ لها سيجارتَها، فعرَضَتْ عليَّ واحِدَةً مِنْ عُلْبَتِها. أخذْتُها شاكراً- أخوكَ كان ساعَتَها في أمَسِّ الحاجةِ إلى أدْنى سيجارةٍ- سألَتْني إنْ كنتُ أنتظِرُ أحداً، فأجَبْتُ بالنَّفْي، ودون أنْ تسْتَأْذِنَني جَلَسَتْ إلى طاوِلَتي وطلَبَتْ مِنَ النّادِلِ قهوةً. اِستفسَرَتْني عن طبيعة شُغْلي.. ودعتْني لشُرْبِ كأسٍ على البحْرِ قصْدَ التَّعَرُّفِ على بعْضِنا أكْثَرَ.. وهكذا وجَدْتني عندَها في الفيلاّ التي عَرَفْتَها. كُلُّ شيءٍ مَرَّ بسرعةٍ: الكأسُ، التَّعارُفُ، وممارسَةُ الجنس. وعندما ودَّعَتْني عند محطَّةِ القطار، دَسَّتْ في جيْبي ألْفَ دِرْهَمٍ. صَعَقَتْني المفاجأةُ، لكنَّها قالتْ بِلُطْفٍ شديدٍ: (لا تَكُنْ غَبِيّاً، أنتَ عاطِلٌ، كُلُّ شيءٍ بثمَنِهِ).."[1].

إنه التّيهُ والجري خلف اللذة هو الذي جعل عزيز لُقْمَةً مُسْتساغة في فم كُلِّ امرأة، بالإضافة إلى الفقر الذي يتحول بالمرء إلى الرذيلة؛ فيبيع جسدَهُ مقابل مال وفير أو دُرَيْهِمات قليلة. هكذا فعلت (زهرة) إحدى نساء القاصة سعاد رغاي في مجموعتها القصصية (مواجع أنثى)؛ حيث تستعيد الأسباب التي حملت هذه المرأة على ترك عملها؛ لامتهان الدعارة: "تتذكر جيدا ما كانت عليه، مجرد بائعة في محل تجاري تتقاضى راتبا ضئيلا، ما إن تأخذه بيد حتى تنتزعه طلبات الأسرة باليد الأخرى. ومع آخر كل شهر كانت تحس بعا لم بتقوَّضُ داخلَها وينهارُ، وهي تتقاضى راتبَ الاحتقار كما كان يحلو لها أن تسمّيه. كان جسدُها يشتاق لفستان جميل، لحذاءٍ مريح، لبيت لا تفوح من جدرانه رائحة الرطوبة والحرمان. فجاء قرارُها بأن تصبح بائعةَ شيءٍ آخرَ، قرار كان ينضُجُ أمامَ قسوة الواقع وأمامَ مراهقتِها؛ حتى أصبح من الرسوخ في ذهنها لدرجة أن كل خليَّةٍ في جسمها كانت توقِّعُ موافقَةً عليه."[2].

---

[1] – مخالب المتعة: فاتحة مرشيد، ص. 25-26.

[2] – مواجع أنثى: سعاد رغاي، ص. 25-26.

وبعد ذلك استطاعت (زهرة) أن تمتلك المال والمنزل الفاخر، وتعوّضَ سنوات الفقر والحرمان؛ تقول: "ما ذنبُها إذا كان زمنُ العُهْرِ قد حشَرَها في زاوية الفقر والحرمان وقال لها تصرفي؟ أَلَمْ تتصرَّف في مجتمع فَقَدَ حرارَتَهُ تَماسُكَهُ، صار قوامُ العلاقات فيه البيع والشراء على كل صعيد؟ أَلَمْ تَلْتَقِ إلا برجال يبيعون الدنيا مقابل لحظة حب، رجالٍ يُصِرّون على التَّمتُّع بفحولتهم المتورِّمَة حتى الرَّمَق الأخير؟ فلماذا عليها أن تدفع ثمنَ خطاياهم جميعا؟ مَنْ قال إن الفضيلة تسْكُنُ جسد المرأة فقط؟ ألا تعيش في مدينة يتخفى فيها الفساد تحت ستار الشرع، مدينة تعتاش على حساب مواجع الأنثى وأحزانها.."[1]. فالفقر هو الذي زجَّ بهذه المرأة في براثن الدعارة، حتى أصبحت لا تكاد تميز بين صورتها التي كانت وصورتها التي تعيش بها اليوم.

وتعرض علينا مليكة مستظرف نموذج المراة التي جاء به أبوها إلى المنزل ليلة السبت بعد أن أصبح الصبح واشتعلت نار الخصام بينه وبين هذه المرأة حول الثمن؛ تقول: "صباحا أستفيق على صراخ المرأة التي أحضرها أبي. أفتحُ عيني المتفختين، وأواربُ الباب. المرأة ترمي بورقة نقدية خضراء في وجه أبي، التْفال يخرج من فمها. تنتفخ أوداجُها، تبدو كضفدعة: (على هذا تْهادْ الثمن؟)، وتشير إلى ما تحت بطنها الأكْرش في حركة وقِحَةٍ. يُعاوِدُ أبي دَسَّ الورقة النقدية في جيب سرواله القندريصي الذي يستر نصف مؤخرته فقط. يرفع رجلَهُ اليمنى ويصوِّبُها نحو مؤخرتها.."[2].

ثم يأتي بعد ذلك دور الزوجة التي لم يعد زوجها قادرا على إشباع رغباتها؛ بسبب المرض؛ فما كان إلا أن أعلنت التمرُّدَ والعصيان عليه بعد أن كان هو الآمر الناهي في المنزل؛ تقول: "زوجتي مومس، اللعنة على النساء، على كل النساء من حواء وانتهاء بزوجتي إلا أمي. قبل المرض كنتُ الآمر الناهي، لا تجرؤ على رفع صوتها في حضوري.. خانتني صحتي، أصبحتْ هي رجُلُ البيت، وهي التي تعملُ؛ لذلك

---

[1] – مواجع أنثى: سعاد رغاي، ص. 28-29

[2] – المصدر نفسه، ص. 21.

تَنَمْرَدَتْ علي.. بعدَها طلبتُ منها أن تفعلَ ما بدا لها بعيدا عني ودون أن أعرف. على العموم هي لم تكن تنتظر إذناً مني. أخبارُ مغامراتها كانت تصلني.. اضطُرِرْتُ لتطليقها؛ حِفاظاً على ما تبقّى أو لم يَتبَقَّ من رجولةٍ وهْمِيَّةٍ. الفاجرةً فضحتْني عند كل العائلة. قالتْ لهم إني لا أختلف عنها في شيء، بل هي أرْجَلُ مني.. بَنْتِ الحْرامْ قليلة الأصل.."[1].

وتواصل فاتحة مرشيد تبيان حال عزوز بعد هذه الحادثة؛ تقول: "لا أنكِرُ أنّني أحْسَسْتُ بالإهانةِ، لكنَّ وَقْعَ دِفءِ الألْفِ درهم على بُرودَةِ جَيْبِي سُرْعانَ ما جَعَلَ هذا الإحْساسَ يَنْسَحِبُ إلى غَيْرِ رِجْعَةٍ. طَلَبَتْ مِنّي أنْ نلْتَقي مرَّتَيْنِ في الأسبوع. قُلْتُ لنفسي: لا بأسَ، إنه حَلٌّ مُؤَقَّتٌ في انتظار أنْ أجِدَ شُغْلاً. لكن لا يوجَدُ شُغْلٌ يماثِلُ ما أجْنيه من إمتاعِ ليلى عِلاوَةً عنِ الهَدايا الثَّمينةِ.. قدَّمَتْ لي ليلى بعد شهْرَيْن مِنْ علاقتِنا صديقتَيْنِ انْضَمَّتا إلى لائِحَةِ الزَّبوناتِ بِحَيْثُ أصْبَحَ لديَّ برنامَجٌ حافِلٌ بمُعَدَّلِ مرتين في الأسبوع لكلٍّ واحدةٍ، ما يملأ سِتَّةَ أيّامٍ في الأسبوع، وأرْتاحُ يومَ الأحدِ؛ لأنَّهُ اليوم الذي يُخَصِّصْنَهُ للزَّوْجِ والأسرةِ.."[2].

ألم يُصْبِحْ عاملا في مقاولة ليلى عشيقته التي بالإضافة إلى مواعيدها مع عزيز، انتدبَتْهُ لإشباع رغبات صديقات أخرياتٍ لها مستعدّاتٍ أن يدفعن له. وهكذا تحوَّلَ عزيز من عاطل عن العمل بأسبوع فارغ، إلى منهمك فيه لا يجد وقتا لشيءٍ آخر، عدا إشباع الرغبة الجنسية لهؤلاء النساء اللاهثات وراء اللذة.

ثم تأتي فاتحة مرشيد لتبرير مجموعة من مواقف المرأة وحياتها وسط المجتمع؛ كل ذلك تقوم به على لسان عزوز الذي ذاق لذات هؤلاء النساء من جهات عدة: اللذة الجنسية، والمتعة المالية، والعطف والحنان والحب الذي لا ينقطع، والجمال والسعادة التي يُحِطْنَهُ بها: "ما الذي يحمِلُكَ على الظَّنِّ بأنه لا ينقُصُهُنَّ شيءٌ؟ لا تَغْتَرَّ بالمظاهر يا صاحبي.. ينْقُصُهُنَّ ما هو أساسيٌّ: الحنانُ، نَظْرَةُ رَجُلٍ، لَمْسَةٌ، كَلِمَةٌ طيِّبَةٌ..

[1] – ترانت سيس: مليكة مستظرف، ص. 52–53.

[2] – المصدر نفسه، ص. 26–27.

أَتَعْلَمُ، هؤلاء النساء لا يَطْمَعْنَ في الحُبِّ بعد أنْ خانَهُنَّ العُمُرُ.. هنَّ أيضاً عاطِلاتٌ عن الشُّغْلِ، يقْتَصِرُ شُغْلُهُنَّ على الظُّهور بجانب أزواجِهِنَّ في المناسباتِ والحَفلاتِ.. يُؤَثِّثْنَ طاولاتِ المفاوَضاتِ والصَّفَقاتِ. يَدْخُلْنَ في منافساتٍ مع عشيقاتِ أزواجِهِنَّ.. قالتْ مرَّةً إحدى زبوناتي إنها لا تطْلُبُ الطَّلاقَ؛ خوفاً مِنْ أنْ تَغْدُوَ في أواخرِ أيّامِ عمرها، دون حتّى زوجٍ لتَكْرَهَهُ.."[1].

إنها لعبة المظاهر التي تجعل كل واحد منا يعمل كل ما في وسعه للظهور بالمظهر اللائق أمام الآخر؛ تقول مليكة مستظرف في (جراح الروح والجسد)؛ تتحدث عن خديجة التي استطاعت جمع مال وفير من خلال بيع جسدها في عالم الدعارة والبغاء، ثم اشترت بعد ذلك زوجا؛ ليُقال عنها إنها متزوجة؛ تقول: "صَرَخَتْ خديجة من خلال دموعها: أجلْ قَحْبَة.. كنتُ أريدُ المالَ الكثير، الكثير جداً. كنتُ أريدُ أن ألْبَسَ كالنّاس، آكل ما يحلو لي. كنتُ أريد هذه الدنيا بطولها وعرضها. ووالدُكِ كان شِحّيحاً، لو كان الأمرُ يعودُ إليه، لَلَبِسْنا جميعاً ثياباً مُرَقَّعَةً.."[2].

ولم تُخْفِ خديجة كيف أنها حَوَّلَتْ زوجَها الذي اشترتْهُ إلى (قَوّادٍ)؛ إذ هو الذي يأتيها بالزبائن، وهو يعلم بأن زوجته تمارس الدعارة على سرير بيتهما؛ أو بالأحرى بيت زوجته خديجة؛ فهي التي اشترتْهُ اشترتْ المنزل والسرير وكل ما يوجد بالبيت؛ تقول حين سألتها أختُها مليكة إنْ كانتْ ما تزال تذهبُ إلى تلك الشُّقَقِ المتعفِّنَةِ لممارسة الدعارة: "سأقولُ لكِ كلَّ شيءٍ حتى ترتاحي. لم أعُدْ أذهَبُ لتلك الشُّقَقِ.. لأن الزبائنَ يأتونَ إليَّ في شُقَّتي.. وزوجي يعلمُ.. إنهُ واجهةٌ فقط.. أنا أصْرِفُ على البيت وأنا من اشترى له مَحَلاًّ تجاريا.."[3].

وأمام صراحةِ خديجة الفاضحة، لم تستطعْ مليكة سوى أنْ تَصْرُخَ بأعلى صوتها: "عرقٌ بارد يلفُّ جسمي، دُوّارٌ عنيفٌ... جَرَيْتُ إلى الحَمّام. تقيَّأتُ كلَّ

---

(1) – ترانت سيس: مليكة مستظرف، ص. 28.

(2) – المصدر نفسه، ص. 105.

(3) – نفسه، ص. 106.

شيء.. يا إلهي إذا كانتِ الحياةُ بهذه القَسْوَةِ، فكيف يكونُ الجحيم؟.. لا تكوني غبِيَّةً.. أبي لا يعلم شيئاً. وَلِمَ لا يَعْلَمُ؟ يأتيكِ هو الآخرُ بزبائِنِهِ، وتَنْضَمُّ إليكِ كوثر وأمينة وزوجَتُهُ، وعِوَضاً أنْ أُسافِرَ إلى فرنسا، نَفْتَحُ شركةً لبيع اللَّحْمِ الرَّخيصِ؛ فنحنُ قومُ لوط.."[1].

ولا تتأخر فاتحة مرشيد لحظة واحدة عن السمو بمستوى المرأة والتذكير بتفوقها الذي يعتبر هِبَةً من الخالق سبحانه وتعالى، ويأتي عزوز في كل مرة ليتحدث باسم الساردة التي وظفته لأجل هذا الغرض وجعلت منه بطلا لهذا النص الروائي المتميز؛ تقول على لسان عزوز يتحدث إلى صديقه أمين مواصلا إقناعه بضرورة الاشتغال معه في هذه المقاولة العجيبة: "اضطهاد المجتمع جعلها تتعلَّمُ كيف تمارسُ الحياةَ حتى وهي وراء القضبان.. جعلها تُتْقِنُ فَنَّ البقاءِ على قَيْدِ الحياةِ.. تعلَّمْتُ الكثير من هؤلاء النساء.. تعلَّمْتُ منهنَّ العطاء في الحُبِّ.. تعلَّمْتُ أنْ تكْتَمِلَ مُتْعَتي بمُتْعَتِهِنَّ.. أدْرَكْتُ إلى أيِّ حَدٍّ كُنْتُ أنانيّاً وهَمَجِيّاً وجاهِلاً بجسد المرأة ومتطلباته.."[2].

وهذه دعوةٌ من فاتحة مرشيد إلى كُلِّ الرِّجال الذين لا يزالون على موقفهم من المرأة؛ أولئك الذين يجهلون حقيقة المرأة وما هي قادرة على القيام به من أدوار داخل المجتمع إلى جانب الرجل. فبالرغم من أن الساردة تفضح كثيرا من الممارسات السلبية لهذه المرأة، تعود بعد ذلك لتعتذر لها؛ عن طريق لفت الانتباه إلى ذكائها وأنها مصدر للعطاؤ على جميع النواحي.

وتضيف معلنة تفوق المرأة: "أحترمُ ذكاءهُنَّ.. هُنَّ أذْكى من الرجال بكثير. أتعْلَمُ؟ لا توجد امرأةٌ لا تشُكُّ في زوجها؛ لأنها بقوَّةِ حَدْسِها تفهم أكثرَ طبيعةَ البشر وتُفَرِّقُ بين الإنسان والمِلاكِ. في حين لا يوجدُ رجُلٌ يَشُكُّ في زوجته؛ لأنَّ غُرورَهُ

---

[1] – ترانت سيس: مليكة مستظرف، ص. 106.

[2] – مخالب المتعة: فاتحة مرشيد، ص. 29.

بفحولتِهِ يَضَعُ غِشاوَةً سميكَةً على عينيه، بحيثُ يمكن لكلِّ نساءِ العالَمِ، في نَظَرِهِ الضيِّقِ، أنْ يُصْبِحْنَ عاهِراتٍ إلاّ زوجَتُهُ وأُمُّهُ طبعاً. أليسَ هذا مُطْلَقَ الغَباءِ؟[1].

وهكذا يتم إقناع أمين بالشغل الجديد، ولم يبق لعزيز سوى أن يمِدَّهُ بالنصائح الأخيرة؛ قال: "كلُّ شيءٍ يجبُ أن يَدُلَّ على انَّكَ خُلِقْتَ لهذه الوظيفةِ وليس لغيرها.. يجبُ أنْ تكونَ مُقْنِعاً إلى أبْعَدِ الحُدودِ. كُلُّ شيءٍ فيكَ مُقْنِعٌ: هيْأتُكَ، تَسْريحَةُ شَعَرِكَ، طريقَةُ كرمِكَ، هِنْدامُكَ، حتّى حِذاؤُكَ.. يجبُ أنْ يَدُلَّ على ذَوْقِكَ الرّاقي، ومِزاجِكَ الصّافي، وذَكائِكَ الفائِقِ.. حِذاءٌ ذَكِيٌّ.."[2]. إلى أن يأتي على قوله: "كي تبيعَ نفسَكَ بطريقةٍ جيِّدةٍ، عليْكَ أنْ تتمَكَّنَ من تقنياتِ التَّواصُلِ اللُّغويَّةِ، حيث تبدو صادِقاً في كُلِّ ما تقولُهُ. بصيغةٍ أخرى: أنْ تبيعَ نفسَكَ بطريقَةٍ جيِّدةٍ يعني أنْ تكونَ صادِقاً مع نفسِكَ.. تبيعُها بِكَلِّ صِدْقٍ.. خرجتُ مقتنِعاً بصدقِ الباطِلِ، كما يقتَنِعُ الشعراءُ المِلاعين بجماليّةِ القُبْحِ.."[3].

وكما لِكُلِّ عَمَلٍ مُرْتكزاتُهُ وقَواعِدُهُ، كذلكَ لِعَمَلِ بَيْعِ الجَسَدِ تقنياتُهُ وقواعِدُهُ التي وَجَبَ على أمين تعَلُّمَها وإتقانها؛ حتى يكون ناجِحاً في هذه المهمة الجديدة التي اقتنع بجدواها في حياته. إنه الاقتناع بِصِدْقِ الباطل كما جاء على لسانه هو.

ومن حين لآخر كانت فاتحة مرشيد تسمح لبطلها عزيز أو عزوز كما جاء في بداية الرواية، أن يروي مشاهداته التي يعيشها وسط هذه الطبقة من الناس، أو لنقل إنه يعترف، على طريقة الاستنطاق البوليسي، بالأمور التي يفعلها وهو يزاول عمله في مقاولة النساء. يقول متحدثا لصديقه أمين، الذي دخل معه اللعبة هذه المرة، عن هذا الفرنسي (فرانسوا) الذي يمتلك رياضا بمدينة مراكش، ويستقبل فيه مجموعة من الضيوف الذين ينتمون إلى هذه الطبقة التي يشتغل عندها عزوز: "هو طبعا ينتقي زُبناءَهُ بدقة.. يَشترطُ فيهم الثّراءَ الفاحِشَ والفُحْشَ الثَّرِيَّ. تُحِسُّ نفسَكَ بين أحضان

[1] – مخالب المتعة: فاتحة مرشيد، ص. 29.

[2] – المصدر نفسه، ص. 41.

[3] – نفسه، ص. 47.

الجَنَّةِ وقد تَخَطَّيْتَ الحِسابَ، ونَجَوْتَ من العقاب، وكُلُّ شيءٍ أصبحَ مُتاحاً ومُباحاً.. كان الشبابُ والجمال في خدمة المال. لم أكُنْ عشيق ليلى، كنتُ أحدَ الشَّبابِ والشابّاتِ المدْعوّين لخدمة أسيادِهِم. وطبعاً أنتَ لا تختارُ، فَكَوْني مَعَ ليلى لا يمنعُ أيَّ سَيِّدَةٍ من صديقات (فرانسوا)، تَبَيَّنَ لها تحت وطْأةِ المخَدِّرِ أو الشمبانيا أنّني مُطابِقٌ لذوْقِها، أنْ تَمُدَّ يَدَها، بِكُلِّ ثِقَةٍ، إلى سَحّابَةِ بنطلوني. وطبعا لا أستثني بعضَ الرِّجالِ المِثْلِيّينَ أو ثُنائِيّي الجنس.."[1].

وهنا تبدأ نقطة التحول في حياة عزيز الذي أحَبَّ ليلى دون أن يشعُرَ. فقد بدأ عشيقا لهذه المرأة، وتحول إلى مُحِبٍّ يهيم بها، في حين لم تُغَيِّرْ هي نظرَتَها إليه؛ فهو دوما ذلك العشيق الذي متى أحتجت إليه طلبته، كما يمكنها أن تمارس الجنس مع أيٍّ كان؛ المهم عندها إشباعُ رغباتِها، ومَنْ يُشْبِعُ هذه الرغباتِ إلى الحدِّ الأقصى هو العشيقُ المقَدَّمُ.

لقد فتحتْ رحلةُ مراكش عيني عزيز على مجموعة من الحقائق كان يتوهم أنه لا يراها، وعلى رأسها غيرتُهُ على ليلى التي كانت مجرد عشيقة له، فتحوَّلَتْ مع مرور الأيام إلى حُبٍّ يَقُضُّ مضجعَهُ. فحين رأى عزيز ما آلتْ إليه ليلى من هيجان بخصوص طلب اللذة، وكيف أنها راحت تضاجع كل من وصعت يدها على فَتّاحَةِ بنطلونه، كما قالت فاتحة مرشيد، عاد إلى الدار البيضاء وهو مُحَمَّلٌ بغضب شديد اتجاهها. إنه على خطأ؛ ذلك بأنها اتفقت معه منذ أول لقاء بأنه مجرد زبون من زبنائها الكثرين، وهي طالبة مشترية للذة؛ تأخذها من أيٍّ كان. وهذا لم يرض، مع مرور الأيام، عزيز الذي تحوَّلَ إلى مراهق يُحِبُّ ليلى ويهيم بها.

ولم تنس فاتحة مرشيد وهي تتبع علاقة عزيز بليلى؛ هذه العلاقة التي ستنتهي بجريمة قتل، حيث سيعند عزيز إلى قتل عشيقته ومُشَغِّلَتِهِ في مقاولة الجنس ليلى، بعد أن تحوَّلَ من مجرد عشيق يلبي رغبات عشيقته الجنسية إلى مُحِبٍّ يريد الزواج من ليلى؛

---

(1)- مخالب المتعة: فاتحة مرشيد، ص. 48-49.

فكان ان عصفت به نار الغيرة، وهو يراها تسلِّمُ جسدها، بالتناوب في مراكش، إلى آخرين؛ فقتلها. قُلْتُ بأنَّ فاتحة مرشيد لم تنسَ، وهي تتحدث عن هذه العلاقة، أنْ تُفْشي للقارئ ببعض أسرار المتعة الجنسية انطلاقا من شخصية ليلى؛ هذه المرأة التي تمارس الجنس بشرهٍ؛ بسبب القدرة الفائقة التي أصبحت تتوافر عليها بالرغم من كبرها في السِّنِّ؛ يقول عزيز وهو يحكي لأمين مشاهداته واكتشافاته برياض (فرانسوا) بمراكش: "وطبعا هي مارست حريَّتَها طولا.. منذ أن اكتَشَفَتْ أن لها نقطة (ج) أصبحتْ في حالةِ هيجانٍ دائمٍ.. نقطةُ (ج) هي الموضةُ الجديدةُ. تصَوَّرْ يا سيِّدي أن البشرية انتظرتْ عشرين قرناً ليكتشِفَ الطِّبُّ أن للمرأة نقطةً في مَهْبَلِها توجَدُ على بُعْدِ سنتيمتراتٍ قليلة من الفَرْجِ؛ هي التي تمنحُ الذِّرْوَةَ خلال ممارسة الجنس. وقد أصبح جرّاحو التَّجْميل يقومون بعمليَّة صغيرة عبارة عن حَقْنِ مادَّةٍ معيَّنةٍ في هذه المنطقة بالذّاتِ؛ لجعْلِها أكثرَ بروزاً وأكثرَ حساسيَّةً، خاصة عند النساء اللّواتي بسبب سِنِّ اليأس أصبح لديهِنَّ ارتخاءٌ في عضلاتِ المهْبَلِ. وليلى خضعتْ لهذه العملية قبل رحلة مراكش مباشرةً؛ لهذا كانت سعيدةً كمراهقةٍ اكتشفت اللذة الجنسية للمرة الأولى، واستَمْتَعَتْ بلعبة التَّبادُلِ..."[1].

إنها العوالم الجديدة التي لم يسبق لعزيز ولا لأمين أن عرفوها من قبل، بالرغم من أنهم مغاربة يعيشون في المغرب. إلا أنه تبيَّن لهم أنهم يعيشون في مغرب آخر غير المغرب الذي تعيش فيه هذه الطبقة من الناس، وأن التاريخ الذي يدرسونه أو أوقفوا عليه أنفسَهُم وكُتبَهُم قيَّدَهم إلى الماضي وجعلهم أسرى له، في حين راح الناسُ يَعُبّون من الحياة الجديدة بكل ما فيها من سوءات وإيجابيات. بل ليس هنالك أحدٌ بمقدوره أن يُحَدِدَ وسط هذه الأجواء، بالنسبة لعزيز، ما السَّوْءات وما الأمورُ الحسَنَةُ؟

ثم يضيف عزيز وهو يشرح لأمين المقصود بالتبادل: "مِنْ أيِّ قارَّةٍ جِئْتَ يا أخي؟ تبادُلُ الشريكِ الجنسي بين زوجين مختلفين.. كنتُ على علْمٍ بهذه الممارسةِ

[1] – مخالب المتعة: فاتحة مرشيد، ص. 49–50.

التي يتعاطاها بعضُ الأزواجِ الشرعيين بأوروبا في نوادٍ ليلية خاصةً؛ لِكَسْرِ الرّوتين الجنسي. ولكن لم أكُنْ أتصوَّرُ أنّنا قد وَصَلْنا إلى هذه الدرجة من التَّفَتُّحِ.."[1].

إنها الصورة المختفية الأخرى لبعض الشذوذ الذي تعيشه بعضُ طبقات المجتمع المغربي، وبصفة خاصة الطبقة الثرية التي تَجُرُّ إلى مستنقَعِها المتَّسِخ بعض أفراد الطبقة السفلى التي تكون لها حاجة في مال الأغنياء؛ فتضطر للتفريط في عدد من قِيَّمِها وأخلاقها؛ للحصول على مال يساعدها على العيش أو يسمو بها إلى مصاف الأسر الغنيَّة. ويمكن القول بأن فاتحة مرشيد، وهي الطبيبة، تشخص الدّاء الذي يَنْخُرُ المجتمعَ المغربي من جميع الجهات؛ سواء تعلق الأمر بالجانب الاجتماعي أم التربوي أم السياسي أم الاقتصادي، وهي بهذا تهيِّءُ القارئ للتفكير في سُبُلِ تصحيح هذه المِسارات الفاسدة.

وهذا ما تصرح به (سعاد رغاي) على لسان إحدى بطلاتها في مجموعتها (مواجع أنثى)، حيث تقول: "ماذا تريد مني أن أخدع الناس وأنشُرَ بياناتٍ كاذبة، مهمتي أنْ أكتشف مستنقع الحقائق المروِّعَة التي نغوص في قذارتها، لا أنْ أساهِمَ في تمويهها. بهذا المعنى وحدَهُ أستطيع أن أكون متفائلة بقدرة الإنسان على مواجهة جحيم واقِعِهِ، لا إخفاءِ فظاعَةِ ما يدورُ حولَهُ.."[2].

ومن هنا تأتي وظيفة القصة أو الرواية أو الأدب بعامة، على أنها تُشَخّؤصُ الداء الذي يتَفَشّى في المجتمع، ثم تقترح، إنْ هي تَمَكَّنَتْ من ذلك وإلا ليس شرطا وواجبا عليها أن تفعل ذلك، الحلول التي تُمَكِّنُ من الخروج من الأزمة والعودة إلى الأخلاق الحميدة والصورة الحسنة التي بمقدورها أن تسمُوَ بالإنسان إلى المرتبة العليا التي لأجلها كَرَّمَهُ الله سبحانه وتعالى وفضَّلَهُ على سائر مخلوقاته.

وتنتقل فاتحة مرشيد، في خِضَمِّ هذه التنظيرات والأخبار الجديدة عن المجتمع المغربي وما يتحرَّكُ في رُكَنِهِ من تجارب وممارسات، لتقف عن نوع آخر من العلاقة بين

---

[1] – مخالب المتعة: فاتحة مرشيد، ص. 50.

[2] – مواجع أنثى: سعاد رغاي، منشورات إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط. 1/ 1998، ص. 7.

الرجل والمرأة؛ وتلك قصة الرجل الذي صعد الطاكسي مع أمين وصديقه مصطفى[1]؛ تقول: "تصوروا نسيتُ أن أشتري ما أوصتني به زوجتي، مع أنها عاقبتني البارحة بامتناعها عني.. بنت الحرام.. وهذه بالتأكيد وصية أمها العقرب.. تريد ثوبا لتخيط جلبابا جديدا لرمضان.. بيننا وبين شهر رمضان أكثر من أربعة أشهر، لكن طلباتها لا تنتهي. ولو تأخرتُ في تلبيتها تقول لها امُّها (أهجريه في الفراش) الرجال كْلابْ. لولا ضيقُ الحال لتزوَّجْتُ عليها؛ لأعلِّمَها كيف تَهْجُرُ الرِّجالَ.. البْناتْ في الشوارع كالذُّباب يَحُطُّ على كل شيء، وبمائة درهم تقْضي الغرض وترتاحُ؛ لولا الخوفُ من رَبِّنا.. بنت الحرام.. تبيع لي حقِّي الذي شرَعَهُ ربي.. آخْ من هذه الدنيا.. قال أسيادُنا الأوّلون: (الدَنْيا بحالْ لَمْرا إلى بْغاتَكْ حَلاّتْ حْزامْها وَعْطاتَكْ)"[2].

وهنا تبرُزُ صورة المرأة التي تستأْسِدُ تحت وطأة مجموعة من الظروف، يكون الرجل أحيانا الفاعل الرئيس فيها. إنها صورة المرأة التي تصبح سيِّدَةَ أسرتها؛ انطلاقا من أنها هي التي تعول الأفراد الذين يعيشون تحت سقف بيتها، بما في ذلك الرجل. ومن أبرز الأعمال التي تُقْبِلُ عليها المرأة في حالة كهذه الدعارة التي تجعل منها سيدة متحكمة في مصير الأسرة. ويكون من أول ضحايا هذا التحول في حياة الأسرة: الرجل؛ خاصة في الحالة التي يكون فيها الرجل عاجزا على تلبية طلبات الزوجة الجنسية، كما هو حال هذا الرجل الذي يروي قصته لسائق الطاكسي والرّاكِبَيْنِ معه مصطفى وأمين.

وهو الأمر نفسه الذي تتحدث عنه مليكة مستظرف في مجموعتها القصصية (ترانت سيس)، حيث تخْبِرُ عن هذا الرجل الذي كَبُرَ في السن واستأسَدَتْ عليه زوجته: "زوجتي مُومِسٌ، اللعنة على النساء، على كل النساء من حواء وانتهاء بزوجتي إلا أمي. قبل المرض كنتُ الآمر الناهي، لا تجرؤ على رفع صوتها في حضوري..

---

[1] – مصطفى صديق لأمين وعزيز ورشيد؛ هؤلاء جميع أصدقاء، وهم أبطال النص الروائي الذي تكتبه فاتحة مرشيد.

[2] – مواجع أنثى: سعاد رغاي، ص. 54.

خانتني صحتي، أصبحتْ هي رجُلُ البيت، وهي التي تعملُ؛ لذلك تَنَمْرَدَتْ علي.. بعدَها طلبتُ منها أن تفعلَ ما بدا لها بعيدا عني ودون أن أعرف. على العموم هي لم تكن تنتظر إذناً مني. أخبارُ مغامراتها كانت تصلني.. اضطُرِرْتُ لتطليقها؛ حِفاظاً على ما تبقّى أو لم يَتَبَقَّ من رجولةٍ وهْمِيَّةٍ. الفاجرةُ فضحتْني عند كل العائلة. قالتْ لهم إني لا أختلف عنها في شيء، بل هي أرْجَلُ مني.. بَنْتِ الحْرامْ قليلة الأصل."[1].

ولم يفت فاتحة مرشيد أن تقف هي الأخرى عند ظاهرة اغتصاب الأطفال التي نشرت مليكة مستظرف غسيلَها المتَّسِخَ؛ وذلك حين جاءت لتَسْرُدَ قصة ليلى على لسانها وهي تُسِرُّ بذلك لأمين؛ تقول: "قد أبدو لكَ إنسانةً بلا ضميرٍ، أو خائنة أو رُبَّما عاهرة حتّى.. الحياةُ كانتْ عاهِرةً معي. اغْتُصِبْتُ وأنا في السادسة من عمري على يد زوج أمّي. طفلةٌ ينقُصُها حنانُ الأبِ كُنْتُ، وكان الأبُ المتاحُ قد استباحني باسم حُبِّهِ لي. ما كنتُ أعْرِفُ ساعَتَها الفرقَ بين الحُبِّ والجنس، ولا بين الرِّضا والاغتِصابِ. كانت أمّي تشتغِلُ ممرِّضَةً بقسم المسْتعْجَلاتِ ليلاً.. وكنتُ أحُلُّ مكانَها بالسَّريرِ. كنتُ أخافُ الظلامَ وأترُكُ النّورُ مضاءً في الغرفة. وبِحُجَّةِ عدمِ تبذيرِ الكهرباء بَذَّرَ جسدي الصغيرَ، وهو يوهِمُني أنّ ما يَحْصُلُ بيننا هو مُجَرَّدُ حُبٍّ بريءٍ كَحُبِّهِ لأمّي، وأنه يفعَلُ معها الشيءَ نَفْسَهُ، وأنَّهُ سِرُّنا المشْتَرك الذي لا يجبُ البوْحُ به لأحَدٍ.."[2].

وهذه موضوعة أخرى من الموضوعات التي تخصَّصَتْ فيها الكتابة النسائية المغربية المعاصرة، وهي موضوعة الاعتداء على الأطفال أو اغتصاب الأطفال في سن مبكرة. وقد سبق لمليكة مستظرف أن فضحت هذه الآفة في (جراح الروح والجسد) وكذا في مجموعتها القصصية (ترانت سيس)، وكذلك فعلت وفاء مليح في (اعترافات رجل وقح)، وسعاد رغاي في (مواجع أنثى)، وغيرهن من الساردات المغربيات المعاصرات.

---

[1] – ترانت سيس: مليكة مستظرف، ص. 52–53.

[2] – المصدر نفسه، ص. 85.

بل إن الأمر هنا يتعدى مجرد الاعتداء الجنسي أو اغتصاب القاصرين إلى زنا المحارم، حيث يعتدي زوج الأم على ابنتها أو (الرَّبيبة)؛ حتى إنها أصبحت تحتل سرير أمها منذ سن السادسة، بحكم أن أمها تشتغل ممرضة بالليل، فيكون على الطفلة أن تقوم بعملها الليلي المعروف. ويستمر الحال حتى في الوقت الذي أدركت فيها الطفل المراهقة بأن الذي يفعلُهُ بها هذا الرجل ليس أمراً حسنا، فهدَّدَتْ بوضع حدٍّ لهذه الممارسة الرهيبة، لكن الأب يُصِرُّ على مواصلة جريمته، متوسِّلا هو الآخر بسلاح التهديد؛ تهديد الفتاة بأن يخبِرَ أمَّها بالعلاقة التي تجمعُهُ بها. وهكذا تواصل الفاة المراهقة اللعبة الدنيئة، إلى أن يتم استبدال الاغتصاب باغتصاب آخر، ولو أن الاغتصاب الثاني أهون من الأول؛ لأنه آتٍ من زوج غريب عنها طاعن في السن.

ثم تواصل بعد ذلك: "وعندما بلغْتُ السِّنَّ التي تَفَتَّحَ فيها جسدي على الحُبِّ والحياةِ، وأصْبَحْتُ أعي ما فَحْوى هذه العلاقة، امْتَنَعْتُ عنه، فَهدَّدني بأنْ يُخْبِرَ أمّي بكُلِّ شيءٍ مُؤَكِّداً أنَّ حقيقةً كهذهِ قد تَقْتُلُها في التَّوِّ, وأصْبَحَ عَلَيَّ أنْ أسْتَمِرَّ خوفاً مِنْ فُقْدانِها، وهو يُعْطيني كُلَّ ليلَةٍ حَبَّةً عَرَفْتُ بعْدَ وقْتٍ أنها كانتْ لِمَنْعِ الحَمْلِ... عندما أصبحْتُ أتمَرَّدُ وأُهَدِّدُهُ بالانتحار أو الهَرَبِ من البيتِ، زَوَّجَني،أو بالأحْرى باعَني لِرَجُلٍ ثَرِيٍّ يَكْبُرُني بثلاثين سنى. لم أكنْ راضيَّةً طبعاً، لكن اغتصابي مِنْ مجهولٍ لأهْوَنُ من الاغتصابِ الذي يمارسُهُ عَلَيَّ زوْجُ أُمّي. وهكذا اسْتَبْدَلْتُ اغتِصاباً بآخرَ وخيانةً بخياناتٍ.."[1].

وتنتهي رواية (مخالب المتعة)، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، بقتل ليلى مِنْ قِبَلِ عشيقها عزيز، ويتزوج رشيد من ابنة رجل ثرِيٍّ. أما أمين الذي كان زبونا لـ (بَسْمَة)، التي كانت تأخذه في كل مرة إلى غرفة داخل فندق مختلف عن الفندق السابق؛ لبيبيعَها جسدَه، فالتَحَقَتْ بزوجها في كندا، بعد أن خافت افتِضاح أمرها وكلامَ الناس

[1] – مخالب المتعة: فاتحة مرشيد، ص. 86.

وأسئلة رجال الشرطة، بعد الذي حصل لصديقتها ليلى. تركتْ لأمين رسالةَ وداعٍ[1] وتوصيةً مِنْ قِبَلِها بالشغل؛ على الأقل لن يُصْبِحَ عاطلا كما كان من قبل.

إنها فعلا (مخالب) المتعة التي سلك طريقها كل من أمين وعزيز ومصطفى ورشيد في جهة الذكور، وليلى وبسمة وميلودة في جهة الإناث. هذه المخالب التي أتتْ على الأخضر واليابس بالنسبة لعزيز، وانتهت بأقل الخسائر بالنسبة لأمين، الذي خسر جانب العواطف التي حملها لعشيقته بَسْمَة، في حين ربِحَ رشيد زواجا في مستوى الأكابر، وبقيت ميلودة وراء الكونتوار تَعُبُّ للزبناء كؤوس الخمرة، واستمر الحال على ما كان عليه بالنسبة لزبناء فرانسوا الذين واصلوا تبادُلَهُم في رِياضِهِ بمراكش.

وكتبت فاتحة مرشيد نصا سرديا جميلا؛ قاربت من خلاله صورا ومشاهد من الواقع المغربي المعيش في مستوييه المتدني الفقير والمتعالي الغني؛ تقول على لسان عزيز بعد أن عاد من مدينة مراكش التي شكلت مشاهداته بها، في رياض فرانسوا، نقطة تحوُّلٍ حاسمة: "قالتْ لي ذات مرَّةٍ: (الرجُلُ الشرقي يتعامل مع المرأة كسِلْعَةٍ لها مُدَّةُ صلاحِيَّةٍ محدودةٍ). أتساءَلُ الآن يا صاحبي، بعد كُلِّ ما عِشْتُهُ بمراكشَ، مَنْ مِنّا السِلْعَة؟ وما نَحْنُ إلا سِلَعٌ تَجِدُ يوماً مُسْتَهْلِكَها.. واحدٌ يسْتَهْلِكُ باسم الحُبِّ، وآخر يستهلك باسم المالِ، والباقي يستهلكُ باسم الأخلاق أو الفَسادِ.. لا فرْقَ يا صاحبي لا فَرْقَ.. الفسادُ عندَ البعْضِ يُعْتَبَرُ أخلاقاً عند آخرينَ. أتَعْلَمُ؟ وَحْدَها الطَّبَقَةُ المتوسطةُ، إنْ كانتْ مازالتْ موجودةً في مجتمعِنا، تَتَمسَّكُ بما تَبَقّى من مبادِئَ وأخلاقٍ وقِيَّمٍ. أمّا الطبقتانِ العُلْيا والسُّفْلى، فالمالُ (كَثْرَتُهُ أو انعِدامُهُ) يَنْجَحُ في قتْلِ كُلِّ الأخْلاقِ.."[2]

هذه رؤية فاتحة مرشيد، وهي رؤية سليمة إلى حدٍّ ما في علاقة المجتمع المغربي بالقيم والأخلاق؛ وحتى لا يحصُلَ التَّعميم، فإننا نجد من الطبقة السفلى مَنْ يحافظ

---

[1] – مخالب المتعة: فاتحة مرشيد، ص. 151 وما بعدها.

[2] – المصدر نفسه، ص. 51.

على القيم والأخلاق ولا يرضيه أبدا أن يبيع نفسه أو جسده، وكذلك الشأن بالنسبة للطبقة العليا التي منها أناس كثيرون يعملون كُلَّ ما في وسعهم لبقاء الأخلاق عنوانا للمجتمع المغربي العربي المسلم. فليس معنى حضور المال الكثير أو انعدامه مَدْعاةٌ لاضمحلال الأخلاق والقيم.

الإنسان وحَدُ والتربيةُ التي تلقاها وما مدى امتلاكه لزمام نفسه، هو الذي من شأنه أن يقف عند صِحَّةِ أو فساد هذه المعادلة. أما الطبقة المتوسطة، فليس هنالك ما يمنع من تعاطيها الفساد وتضحيتها بالقيم بسبب نزوة من النزوات. لهذا لا نظن أن المال، كثرتُهُ أو قلَّتُهُ، هي التي من شأنها أن تعصِفَ بأخلاق مجتمع من المجتمعات، ولكنها السياقات الحياتية التي يَمُرُّ منها الإنسان هي التي تحمله إلى طريق الرذيلة.

ولابد بعد كل هذا من الإشارة إلى أن (مخالب المتعة)، بالرغم من تواضع آلتها السردية التي جاءت بسيطة في مختلف أقسام الرواية، فإنه نص استطاعت من خلاله فاتحة مرشيد أن تضع يدها على مجموعة من القضايا الشائكة والمسكوت عنها في المجتمع المغربي؛ كالاعتداء على القاصرين واغتصابهم، والدعارة، والتحرش والشذوذ الجنسيين، والفقر والقمع والتسلط الذي تتعرض له المرأة في حياتها من قِبَلِ الزوج أو أحد أفراد الأسرة، وقضية تردّي التعليم في البلاد وقصور الحكومة على إيجاد شُغْلٍ لِفُلولِ الخريجين من حَمَلَةِ الشهادات العليا؛ وهذه واحدة من القضايا الجديدة في كتابة المرأة.

إلا أن الموضوعة الأساس التي جاءت (مخالب المتعة) للوقوف عندها، هي استعمال الرجل لإرضاء غرائز المرأة الجنسية. وبالرغم من أن هذه المسألة قديمة في المجتمعات الإنسانية الشرقية وغير الشرقية، إلا أن فاتحة مرشيد تربطها هنا بمشكلة البطالة التي يعيشها الشاب المغربي من جهة، وحاجة بعض كُبَراءِ المجتمع من الرجال إلى شريحة من النساء تُسْتَعْمَلُ واجِهَةً لقضاء مصالحهم. فلا الرجل (الشاب) ولا المرأة (الشابة الجميلة) استطاعا الانفلات من قبضة هذا الزمن المتَّسِخ الذي

استأسَدَتْ فيه لغة المال والجاه على كُلِّ شيء. كلاهما، الشاب والشابة، يعاني البطالة والفراغ؛ وأصحاب المال يتربَّصُونَ بهذه الزَّهَرات؛ لقضاء مصالحهم، كُلٌّ تبعا لرغباته.

لقد جاء نص (مخالب المتعة) لفاتحة مرشيد؛ للنظر في العلاقة التي تربط بين هذا الثالوث: المال والجمال والفتوة بمعنى الشباب، انطلاقا من الصور التالية:

- الرجل الثري الذي يملك المال بمقدوره شراء الجمال الكامن في المرأة التي الصغيرة التي يضعها واجهة يؤَثِّثُ بها لقاءاتِهِ مع شركائه في الصفقات والأعمال.

- المرأة الثرية التي تملك المال بمقدورها شراء الشباب؛ بعد أن كانت هي الأخرى في حاجة إلى المال، فاشتراها صاحب المال، فتحولت بفضْلِ مالِهِ إلى مُشْتَرِيَّةٍ للشباب الذي يمكنها من توفير لذتها الجنسية التي هي في أمس الحاجة إليها في هذه المرحلة الحاسمة من العُمُرِ. ففي غياب أو عدم قدرة صاحب المال على توفير اللذة الجنسية لزوجته، فإنها توظف مالَهُ لاقتناء هذه اللذة، وهو يعرفُ ذلك ويبارِكُهُ.

- الشباب الذي لا يملك المال بمقدوره الحصول عليه انطلاقا من تقديم نفسه سِلْعَةً للتي تَدفعُ له. وبذلك يَضَعُ حدّاً للبطالة التي يعيشها وينتقل جيْبُهُ من حالة الفراغ والشكوى إلى حال الامتلاء والأمن والاطمئنان.

هذه هي العلاقات التي جاءت رواية (مخالب المتعة) لتجسيدها على صفحة الإبداع بعد أن عاينتها مُجَسَّدَةً على أرض الواقع. كما تجب الإشارة إلى أن فاتحة مرشيد تميَّزَتْ في طرحها القضايا الأخرى المتصلة بالاعتداء على الطفولة والتحرش والشذوذ الجنسيين والدعارة؛ بالوقوف عند الصورة العالية القصوى لهذه الممارسات؛ بمعنى أنها وقفت عند دعارة الأثرياء وشذوذهم الجنسي سواء عند الرجال أو النساء. وهذا يعني أن لكل طبقة من طبقات المجتمع دعارتها وشذوذها الجنسي الخاص بها.

ويبقى الجانب الفني في الرواية متواضعا جدا، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، بالإضافة إلى بساطة تقنيات السرد وتواضعها كنظام ونسق أدبي يعرض على القارئ مجموعة من أفعال وأحداث الشخصيات في زمان ومكان معينين. ذلك بأن السرد في (مخالب المتعة) ينساب في مسار خطي واحد، لا يأخذ بعين الاعتبار مفاجأة القارئ، من حين لآخر، بخلق الفجوة على المستوى العمودي الذي من شأنه أن يمنحنا سردا فاعلا ومتفاعلا في الوقت نفسه.

من هنا وجدنا قارئ (مخالب المتعة) لا يجد صعوبة في الانتقال من لوحة إلى أخرى داخل الرواية التي قَلَّتْ عُقَدُها وأحداثُها، والتزمت مسارا واحدا في السرد هو مسار الوصف الذي غلب على مسار الأحداث والأفعال، بالإضافة إلى جانب الخطاب الذي احتل مكانا واسعا في النص. وحتى جانب الوصف الذي غلب على مسار الرواية، فإنه جاء باهتا بالمقارنة مع نصوص سردية أخرى لساردات مغربيات أخريات. ونعزو هذا إلى أن فاتحة مرشيد تُقْبِلُ للمرة الثانية على كتابة نص سردي، وأن عودَها في هذا الميدان لا يزال غَضّاً. أما الخطاب، فقد احتل مكانا هاما في الرواية، حيث ظل صوت فاتحة مرشيد حاضرا طوال الصفحات، حيث كانت تتدخل بين الحين والحين للإدلاء برأيها بخصوص هذه القضية أو تلك، وبسط الحلول أو الأدواء التي تراها مناسبة لعلاج هذه المشكلة أو تلك. وهذا ما جعل الرواية في كثير من الأحيان عبارة عن نص توجيهي ناقد لحياة المجتمع المغربي والإنسان الذي يعيش بداخله.

وإذا حاولنا وضع مقارنة بين (مخالب المتعة) والنص الثاني لفاتحة مرشيد وهو رواية (لحظات لا غير)، فلن نجد فرقا كبيرا على مستوى لغة الحكي التي هي السرد المُنْتَظِمُ لأفعال وأحداثِ هاتين الروايتين. ومهما يكن من أمر، فقد استطاعت فاتحة مُرشيد أن تُدْلي بدلوها في قضايا السرد المغربي المعاصر بضمير المؤنث، وأن تضيف إلى المشهد الإبداعي نصا يفضح مجموعة من ممارسات الإنسان داخل هذا المجتمع الذي بات يخضع أكثر فأكثر للغة المال والجاه.

إنها دعوة إلى التغيير وتجاوز الصورة السَّمِجَة التي قدَّمتها فاتحة مرشيد عن حياة المجتمع المغربي؛ هذه الصورة التي آن الأوان للقضاء عليها عن طريق الالتفات إلى حال هذا الإنسان وتمكينه من وسائل الإنتاج التي من شأنها أن تُوَفِّرَ له العيش الكريم، وتنأى به عم فكرة بيع نفسه وتقديمها سِلْعَةً رخيصةً للآخرين. إنها شبه حملة تشُنُّها فاتحة مرشيد على هذه الطبقة من الناس التي تدوس بأحذيتها على قِيَّمِ وأخلاق المجتمع وتشتري أعراض الناس بما اكتسبته من مال لا أحد يدري مصدَرَهُ. وهذا هو الأدب الذي يدعو قارئه إلى التغيير والتحول والانتقال من الحال السالب إلى الحال الموجب.

فعل الكتابة بصيغة المؤنث:
من خصوصية التّخطّي إلى انبثاق النموذج

يأتي هذا المبحث قبل الختم، من اهتمام خاص بأدب المرأة في شِقِّه المتصل بالكتابة السردية التي وجدت فيها المرأة مرتعا خصبا للتعبير عن كثير من المواجع والتطلعات. وقد استطاعت الأنثى، بفضل ما اجتمع لديها من محركات الكتابة وتراكم التجارب الواقعية والإبداعية، أن تستغرق ساحة الإبداع في هذا الجنس الأدبي المتميِّز: السرد، حتى أصبحنا نقرأ لها في الآن نفسه ثلاثة أضعاف ما نقرأه للرجل وأحيانا أكثر من ذلك. وإذا كانت زوايا النظر إلى الكتابة السردية النسائية المغربية متعددة، فإنني آثرتُ الوقوفَ عند خصوصية غائرة من خصوصيات الكتابة بصيغة المؤنث، وهي فعل الكتابة المؤَسَّسُ على ميزة التّخطّي وانبثاق النموذج.

1)- في المقصود بالتّخطّي وانبثاق النموذج:

يمكننا أن نقابل لفظ (التّخطّي) في هذا الوصف مفردات من مثل: التجاوز والتّحدّي؛ أي أننا إزاء نوع من الخلخلة يصيب بنية النص السردي. هذا هو المقصود من (التّخطّي) الذي أخذناه هنا على أساس أنه منطلق من منطلقات الكتابة لدى الساردات المغربيات المعاصرات، إن لم نقل هو أبرز المنطلقات التي كان لها شأن في تميُّز الكتابة بصيغة المؤنث؛ حتى أنها أدركت خصوصياتها البنائية والموضوعاتية.

لم يكن الرجل، قبل أن تفرض المرأة نفسها في مجال الكتابة السردية، في حاجة إلى توفير جملة من الخصوصيات لكتابته الرواية أو القصة أو القصة القصيرة أو القصة القصيرة جدا، بعكس ما صار عليه الحال اليوم؛ إذ أصبح الرجل/ السارد مُطالبا بتوفير هذه الخصوصية. أما المرأة، فإن كثيرا من القراء والدارسين المدمنين قراءة أدبها في شِقِّهِ السّردي استطاعوا أن يصلوا إلى استنباط جملة من خصوصيات هذه الكتابة؛

ليس فقط على مستوى الموضوعات والمعاني الداخلية الصغرى والمقاصد، ولكن أيضا على مستوى البناء واللغة والروح الذي ينتظم أدوات الكتابة.

لهذا الغرض سعت المرأة، في المرحلة المتألقة من ممارستها فعلَ الكتابة السردية، خاصة العقد الأخير من القرن الماضي والعقد الأول من فاتحة الألفية الثالثة، أن تؤسس لمشروع كتابة ينتظمه خيط هذا الذي دعوناه بـ (التّخطّي)؛ أي تجاوز الذات الحاضرة بكل قرائنها الموضوعاتية والبنائية واللغوية والمقاصدية، وتأسيس مشروع كتابة جديدة تقوم على فعل (التّشظّي) الذي يتلوه (التئام) بين العناصر المتشظّيّة؛ بغية بلوغ ما وصفناه بـ (انبثاق النموذج).

والمقصود بانبثاق النموذج: طموح المرأة الكاتبة إلى بلوغ مرحلة في الكتابة السردية يكون لها فيها نموذجها الخاص بها في الكتابة والتواصل مع الآخر؛ أي أن الأمر هنا يتعدى حدود النص السردي المتبادل بين الكاتبة/ المبدعة والقارئ، إلى النص التواصلي في شموليته وترامیه. إن الأمر هنا أكبر من مجرد تصفيف جملة من الأدوات على طريقة مخصوصة؛ لتحصيل نموذج خاص في الكتابة. إن ما قرأته من نصوص سردية وغير سردية على فترة من الزمن تجاوزت الثلاثين سنة، جعلني أتتبع سيرورة هذه الكتابة، في الشعر كما في النثر والدراسة الأدبية وغير الأدبية؛ لأصل في نهاية المطاف إلى قناعة مفادها أن المرأة لا تكتب بصورة مجانية؛ أي أن طموحاتها من وراء ممارسة فعل الكتابة أكبر من مقاصد من مثل: تحقيق الذات وفرض قاعدة المساواة واقتلاع صَكِّ الاعتراف. إن غاية (انبثاق النموذج) تحيل عندي على (النموذج الجديد الآتي للمرأة) جسدا وكتابة وتفكيرا وصيغة تواصل مع الآخر.

2)- موقعية الكتابة النسائية:

تقع الكتابة النسائية اليوم في مفترق طرق جادٍّ، يُخَوِّلُ لها صفة الكتابة المواكِبَةِ والمواكَبَةِ في الوقت نفسه. فهي مواكِبَةٌ من جهة أنها استطاعت، بفضل مجموعة من الأسماء النسائية البارزة وما أنتجته في ظرف قصير من روايات ومجموعات قصصية رائدة، أن ترسُمَ لنفسها مسار الكتابة التي تعانق قضايا الإنسان- المرأة على وجه

الخصوص، في تقلباته مع أعباء الزمان؛ بما في ذلك سعيُهُ الحَثيث للظفر بالعيش الكريم، وتثبيت مفهوم الإنسان الذي فضَّلَهُ الله سبحانه وتعالى وكرَّمَهُ على سائر مخلوقاته. فمن هنا بالذات، كانت الكتابة التي تكتبها المرأة في وطننا كتابة مواكِبَةً تعانق الواقع بلغة عالية في الاستعارة والتمثيل وإيقاع صدمة الدهشة لدى القارئ.

كما أن هذه الكتابة، التي أصبحت تحتل اليوم مكان الصدارة فيما يُنْشَرُ ويُطْبَعُ في بلادنا، حازت لدي نعت المواكَبَةِ؛ بمعنى أنها كتابة منظورٌ إليها بكثير من الاهتمام، بعكس ما عرفته الكتابة الرجالية التي ، بالرغم من التفوق على مستوى التراكم الكمِّي، إلا أنها لم تستطع أن تجلُبَ إليها ما يشفي الغليل على مستوى الدراسة والنقد.

شرعت المراة في الكتابة السردية باللغة العربية عام 1967 برواية (ليسقط الصمت) لخناتة بنونة، الصادرة عن (عيون المقالات) بالدار البيضاء في (194 صفحة)، ثم توالت بعد ذلك الإصدارات النسائية السردية إلى السنة التي نؤرخ بها اليوم 2011. وقد بلغ ما أصدرته المرأة إلى حد كتابة هذه الدراسة 112 مجموعة قصصية، بالإضافة إلى الروايات. ويمكن توزيع هذه الإصدارات وفق الإحصاء التالي:

العقود	عدد المجموعات
سنوات الستين	03
سنوات السبعين	05
سنوات الثمانين	01
سنوات التسعين	19
الألفية الثالثة	62
العقد الأول	08
العقد الثاني	04
المجموع	112

أما القصاصات المغربيات، فعددهن ثمان وخمسين قاصّة، بالمقارنة مع الشواعر البالغ عددهن (107 شاعرة)، والروائيات البالغ عددهن (37 روائية)؛ ليكون مجموع المبعات المغربيات (196 مبدعة) في مجالات الشعر والقصة والرواية. ويمكن توزيع ما كتبته القصاصات المغربيات تبعا للجدول التالي:

المجموعات	القاصات	العدد
08	خناتة بنونة	01
06	ربيعة ريحان	01
04	زهرة زيراوي– مليكة نجيب	02
03	بديعة بنمراح– حفيظة حابك– رفيقة الطبيعة– الزهرة رميج– فاطمة بوزيان– ليلى أبو زيد– لطيفة لبصير	06
02	رجاء الطالبي– سعاد رغاي– سعاد الناصر– صالحة رحوتي– لطيفة باقا– نبيلة عزوزي– نجاة سرار– نزهة بنسليمان– وفاء مليح	09
01	آمنة حصري الشرقي – أسماء غريب – أسماء المعلومي – البتول لمديميغ – حبيبة عثماني – حسنة عدي – حليمة الإسماعيلي – حنان درقاوي – حنان كوتاري – رشيدة عدناوي – الزهرة اجبيري – زهور كرام – زينب سعيد – السعدية باحيدة – السعدية صوصيني – سمية البوغافرية – صالحة سعد – عائشة بورجيلة – فاطمة الزهراء الرغيوي – فتيحة أعرور – فدوى مساط – لطيفة السباعي أبرجو – ليلى الدردوري –ليلى الشافعي – مجيدة بنكيران – مالكة عسال –مليكة بويطة – مليكة الشجعي – مليكة صراري – مليكة مستظرف– منى وفيق – نجلاء البقالي – نجية الحسناوي – وفاء الحمري – وفاء مليح	36

وبالرغم من أننا نتوافر، في المغرب، على ساردين كبار من أمثال: محمد شكري وإدريس الخوري ومحمد زفزاف ومحمد عز الدين التازي وأحمد التوفيق وربيع مبارك وغيرهم كثير، إلا أن هؤلاء لم يحظوا بدراسة واحدة تشمل إبداعهم أو نصا من نصوصهم الروائية أو القصصية؛ وما أكثرها. ونستثني في هذا الصدد بعض الدراسات المدرسية، التي لا علاقة لها بالنظرة التعميقية للنقد والدراسة الجادَّة، التي شملت بعض النصوص التي اختارتها وزارة التربية الوطنية مقررا في ما يُعْرَفُ بدراسة المؤلفات.

أما الكتابة النسائية التي تسجل لحد الساعة تواضعا في التراكم الكمّي بالمقارنة مع الكتابة الرجالية، فإنها استطاعت أن تُحْرِزَ صفةَ (المواكَبَةِ)؛ بما يُثارُ حولها من نقود ودراسات. ومرجع ذلك، في تقديري، يعود إلى الصفة الأولى؛ صفة (المواكَبَةِ). ليس معنى ذلك أن الكتابة الرجالية لم تكن مواكبة لقضايا الإنسان والوطن؛ لكن المقصود بـ (المواكَبَةِ) هنا (المعايشة)؛ أي أن الكتابة النسائية، في علاقتها بمصدرها الذي هو المرأة، تشبه علاقة اللحم بالجلد في جسد الإنسان. ذلك بأن المرأة تكتب، في كل ما يصدر عنها سرداً وشعراً، عن معايشة وليس عن تخييل.

فطريقة الرجل في الكتابة وأسلوب المعالجة والموضوعات التي ألف الخوض فيها، ليست بالضرورة هي الموضوعات التي تهتم بها المرأة أو التي تكتب فيها. كما أن طرق المعالجة والنظر إلى هذه القضايا عند كل من الرجل والمرأة مختلفة تماما. فرؤية الرجل للمرأة مثلا ليست هي رؤية المرأة للمرأة، وكذلك حين نجد أنفسنا أمام قضية من قضايا الكتابة في مجتمعنا المغربي الحديث؛ كقضية الانحراف لدى الأنثى والذكر مثلا؛ فإذا تناولها أربعة كتاب مغاربة ذكور، فإن طرق المعالجة لديهم ستظهر متباينة مع الاحتفاظ بالجوهر.

أما إذا تناولنا القضية نفسها من منظور أربع نساء كاتبات، فإن المنظور وطرق المعالجة ستكون جدُّ متقاربة إن لم نقل متشابهة. والعلة من وراء ذلك تكمن في سمة (المعايشة) التي تنطلق منها الأنثى فيما تكتبه، دون أن يكون لذلك تأثير على خصوصية كل كاتبة وتفرُّدها في مجال السرد. بالإضافة إلى هذا التباين الواضح بين طريقة الرجل في الكتابة وطريقة المرأة؛ فالاختلاف لا يكمن في الموضوعات أو

الشخصيات أو الأماكن أو طرق المعالجة؛ فتلك قوالب سردية مشتركة بين الجميع، إلا أن الزاوية التي تنظر منها المرأة والمقاصد التي تحركها أو حرَّكتها للكتابة هي التي تضمن لها صور التَّمَيُّز. وهذا يفضي إلى أن للمرأة طريقتها ورؤيتها الخاصة في معالجة قضايا المجتمع، وللرجل رؤيته الخاصة في الاهتمام بقضايا المجتمع، وبين الرؤيتين درجات وزوايا من الاختلاف والتباين.

لقد استطاعت الكتابة النسائية أن تأتي بقيمة مضافة إلى المشهد الإبداعي المغربي، سواء تعلق الأمر بالشعر أم بالسرد؛ وذلك للقضايا المثيرة التي تناولتها وكذلك بسبب الطرق التي تناولت بها تلك القضايا. فلم يكن لأحد أن يتعرف كثيرا من مشاكل المرأة ولا الممارسات الشاذة التي تُمارَسُ عليها، لولا الكتابة التي نزلت من رَحِمِ قلم المرأة. المراة أحسنت الحديثَ عن المرأة، في الوقت الذي لم يكن فيه الرجلُ قادرا على طرح قضايا المرأة؛ بل كيف سيكون قادرا على طرح قضايا المرأة وهو بطل مأساتها والسجان الذي يتولى ليل نهار مراقبة حبسها والتجسس على مكنونات قلبها.

من هنا تأتي قيمة كتابة المرأة، سواء على مستوى الشكل أم المضمون أم المقاصد؛ وذلك لأننا لم نعتد على مجموعة من الموضوعات حتى جاءت المرأة وسال قلمُها مِعْطاءً في تلك الموضوعات. ولكن هذا لم يمنع من اشتراك المرأة والرجل في مجموعة من القضايا؛ كقضية الحرية والاستقلال، وقضية التهميش والقهر، وقضية الفقر والجهل التي يعانيها المواطن المغربي، بالإضافة إلى مجموعة أخرى من التيمات التي تدخل في إطار المتعارفِ عليه داخل المجتمع.

ثم هنالك خصيصة يمكن لفت الانتباه إليها، هي أن الرجل المبدع حين كان يكتب، لم يكن يميز في طرح قضاياه بين الجنسين: الذكر والأنثى؛ أي أنه كان يكتب بضمير واحد هو ضمير المتكلم الرجل؛ وكأن لا صوت يوجد في هذا المجتمع إلا صوت الرجل. وبالرغم من أن المرأة تظهر في الكتابات الرجالية شخصيةً من الشخصيات، إلا أنها لا تعدو أن تكون شخصية سالبة لا حول لها ولا قوة، والرجل

وحْدَهُ الصوتَ المرتفع فوق جميع الأصوات، ولا صوت بعده يتحدث داخل هذا المجتمع.

أما المرأة الكاتبة، فقد نظرت (بعين العدل) على الجنسينن وتناولت قضايا المجتمع برؤية تفرق بين الرجل والمرأة، الشيء الذي لا نعثر عليه في الكتابة الرجالية التي ظل صوتها مفردا. والمرأة إذ تزاوج في كتابتها بين الرجل والمرأة، إنما تقصد إلى وضع كل جنس أمام مرآته الحقيقية التي تفضح أمامه مزاياه وسلبياته؛ وهذه خصيصة من خصوصيات الكتابة النسائية التي لا نجدها في الكتابة بصيغة المذكر.

الكتابة بصيغة المؤنث متعددة الرؤى والمقاصد والحاجات، في حين أن الكتابة بصيغة المذكر مفردة تنظر إلى الأشياء بعين واحدة هي رؤية الرجل الذي يكتب وينهى ويأمر ويحكم فيما حوله من الناس والأحداث كما يشاء. ليس معنى هذا أننا هنا نعمِّمُ بشأن الكتابة الرجالية؛ ذلك بأننا لا نعدم بعض الكتابات الذكورية التي نظرت إلى قضايا المجتمع بمنظار أَلَّفَ بين الرجل والمرأة.

من هنا يتبين لنا أن نعت (الكتابة النسائية) ليس أبدا سُبَّةً في حق المرأة المبدعة ولا يمكن أن يكون كذلك. إنه تاج ووسام تمكنت المرأة من تعليقه في صدرها؛ ليجعلها متميزة عن الكتابات التي يكتبها غيرها. فكما أننا نتحدث عن تربية المرأة لأطفالها ونميزها عن تلك التي يقوم بها الرجل للأبناء أنفسهم، كذلك الشأن بالنسبة للكتابة التي تَصُبُّ في مجرى له خصوصياته حين يكون مصدرها امرأة، وتصب في مجرى آخر له خصوصياته حين يكون مصدرها رجلاً. ومهما يكن من أمر، فكل من الكتابة النسائية والكتابة الرجالية عملتا معا على إغناء الفكر المغربي، وتزويده بمجموعة من المنطلقات التي حملته على التصحيح؛ تصحيح مسار الحياة وإعداد برنامج للمصالحة بين الجنسين.

لهذا حُقَّ للمرأة أن تفتخر بنعت (النسائية) الذي ينضاف إلى كتابتها أو أدبها، فيُقالُ مثلا: (أدب نسائي) او (شعر نسائي) أو (سرد نسائي). ذلك بأن المرأة عبرت عن موقفها انطلاقا من موقف عايش الأحداث ولم يكن متفرجا او متخيِّلاً أو

واصفا، وهذا فرق وجب استحضاره كلما تحدثنا عن الكتابة النسائية. وليس الغرض البتة من نعت (النسائي) أو (النسائية) التقليل من جودة ما تكْتُبُهُ المرأة؛ بل إن ما تكتبه يفوق جودة ورصانة ما يكتبه الرجل. الأدب واحد، ولكل كاتب خصوصياته التي يتميز بها، وللمرأة خصوصياتها في مجال الكتابة لا نعثر عليها لدى الرجل.

3)- خصوصيات التخطي في الكتابة:

لعل من أبرز الأخطاء التي وقعت فيها كثير من الكتابات التي تناولت بالدرس أدب المرأة، خاصة في شِقِّهِ الإبداعي، تلك التي تذهب إلى أن الكتابة بصيغة المؤنث جاءت لإثبات الذات وسط مجتمع ذكوري. وبالرغم من وجاهة هذا المقصد وأنه وارد في خَلَدِ المرأة الكاتبة، إلا أن روح الكتابة لدى الأنثى، في الشعر كما في السرد، تشي بشيء آخر ذي خصوصية، وهو أن هذه الكتابة جاءت خصيصا لإعادة اكتشاف جغرافية وحدود هذا الجسد الأنثوي بالإضافة إلى ما ينطوي عليه من روحانيات. إن مقصد الاكتشاف أساسي في الكتابة النسائية، وهو الذي تمخَّضَتْ عنه المقاصد الأخرى.

لذلك وجدنا أن المرأة الكاتبة كانت في حاجة إلى تصور منهجي يُمَكِّنُها من تحقيق التخطّي الواقع المرتبط بمفهوم التخطي وسيرورته وغاياته؛ لذلك وجدنا الحاجة ماسة للوقوف ابتداء عند معالم هذه (الخطة) التي لم يسبق لهؤلاء النساء أن اجتمعن للاتفاق على عناصرها، إلا أن وحدة التصور والاشتراك في الهَمِّ والمقاصد هو الذي جعل هذه (الخطة)تكاد تكون (ميثاقا) معمولا بقواعده في الكتابة بصيغة المؤنث.

3-1)- الحاجة إلى توفير ميزة التخطي:

لا يمكن للقارئ المتفحص السردَ النسائي المغربي المعاصر أن يخطئ خصيصة التخطي التي يتميز بها هذا النوع من الكتابة. ذلك بأن شبه إجماع واقع، لدى الساردات، على نهج في الكتابة يعتمد هذه الميزة التي تقوم على تسجيل صفات التجاوز في طرح الموضوعات وصيغ تناولها واللغة الواصفة لتلك القضايا. واستطاعت المرأة، فيما كتبته من روايات وقصص أو مجموعات قصصية، أن تسير وفق هذا الخيط

المنتظم سيرورة الكتابة دون أن تتخلَّفَ في بسط خصيصة (التّخطّي) التي تمكنها من تحقيق هذا التجاوز الذي يشمل مستويات عدة أسلوبية وموضوعاتية ومقاصدية.

وتأتي القسمة التي من خلالها أطَلَّتِ المرأة على ذاتها وذات الرجل والمجتمع الذي يلفهما بما يضطرم بداخله من قضايا، على رأس الوسائل التي نهجتها الكتابة بصيغة المؤنث لتحقيق هذا التّخطّي. ومن أبرز الخصوصيات التي تميز كتابة المرأة في هذا الصَّدَد، أنها كتابة انسابت في مسارت ثلاثة كبرى؛ هي:

- مسار كتابة الذات عن الذات، وهو المسار الذي تحاول فيه المرأة التعريف بذاتها بعد اكتساف هذه الذات جسدا وفكرا وطموحات كبيرةً. إنها المرحلة الأولى والأم في الكتابة المسائية المغربية، وهي المرحلة التي أسست من خلالها المبدعات المغربيات مشروع الكتابة عن المرأة والرجل معا. إنها الكتابة التي خاضت فيها المرأة معركة ذاتها، فخرجت، في أكثر الحول منتصرة من هذه المعركة؛ إذ تمكنت من فهم هذه الذات وتصالحت مع جغرافيتها المعقدة وطموحاتها الكبيرة.
- مسار كتابة الذات عن الآخر؛ بمعنى أن المرأة التي انتهت من اكتشاف ذاتها، خرجت بعد ذلك إلى اكتشاف الآخر في تعدده. ذلك بأن الآخر هنا متعدد في رؤية المرأة ومشروعها الإبداعي؛ وهو أقسام ثلاثة:
  - الآخر بمفهوم الرجل (الأب- الابن- الزوج- الحبيب- الصديق ...).
  - الآخر بمفهوم المجتمع بكل تعقيداته وطبقاته وأجناسه.
  - الآخر بمفهوم العادات والتقاليد التي ظلت لزمن تقيد حرية المرأة.
- مسار كتابة الذات عن علاقتها بالآخر بعد أن تمت عملية اكتشافه والتصالح معه. فالمرأة لم تخرج إلى محاسبة الرجل الذي عانت من ويلاته إلا في القليل النادر. والذي حصل أن المرأة المبدعة اشتغلت على تيمة اكتساب الرجل وجعله طرفا في حياتها، محققة بذلك نصفها الثاني الذي لم تتنازل عنه حتى في أصعب لحظات معاناتها مع قواعد المجتمع الذكوري القاسية. فالمرأة التي

كتبت في المسار الثاني عن الآخر إنما فعلت ذلك بقصد اكتشاف هذا الآخر في صوره المتعددة، ثم التصالح معه رجلا ومجتمعا وعادات وتقاليدَ، وبعد ذلك جاء التواعد مع ذلك الآخر في تعدده على بناء مجتمع متماسك تكون فيه الكلمة للرجل والمرأة في توادهما وتعاونهما.

فمن أعلى المحركات، وهذا مدخل هامٌّ من مداخل التَّخطّي، التي جعلت المرأة المبدعة تحمل القلمَ لأجل الكتابة، فَضْحُ تصرفات الرجل والمجتمع والتقاليد والعادات؛ هؤلاء الذين مارسوا عليها جميع أشكال القهر والتهميش؛ فهي جاءت من بعيد لتقول الحقيقة وتقف بالمرصاد لكل تزييف؛ وهذا ما تصرح به سعاد رغاي على لسان إحدى بطلاتها في مجموعتها (مواجع أنثى)، حيث تقول: "ماذا تريد مني أن أخدع الناس وأنشُرَ بياناتٍ كاذبة، مهمتي أنْ أكتشف مستنقع الحقائق المروِّعَة التي نغوص في قذارتها، لا أنْ أساهِمَ في تمويهها. بهذا المعنى وحدَهُ أستطيع أن أكون متفائلة بقدرة الإنسان على مواجهة جحيم واقِعِهِ، لا إخفاءِ فظاعَةِ ما يدورُ حولَهُ.."[1].

وليس المالُ وَحْدَهُ الذي وقف من وراء تحويل وجود المرأة إلى الصورة السلبية التي وصفناها من قبل، فكذلك الفقر وَقَفَ عاملاً من أبرز العوامل التي جعلت المرأة تنتقل من خانة الفضيلة إلى خانة الرذيلة. فإذا كانت نساء فاتحة مرشيد تحولن إلى الرذيلة بفعل مال أزواجهن الذي كثُرَ بين أيديهن، فإن الحاجة إلى ذلك المال هو ما دفع نساء القاصة سعاد رغاي ومليكة مستظرف ولطيفة لبصير إلى سراديب الفاحشة والرذيلة. فالغنى يؤدي إلى الرذيلة، والفقر أيضا يوصل إلى المحطَّةِ نفسِها؛ تقول سعاد رغاي عن إحدى نسائها في (مواجع انثى): "تتذكر جيدا ما كانت عليه، مجرد بائعة في محل تجاري تتقاضى راتبا ضئيلا، ما إن تأخذه بيد حتى تنتزعه طلبات الأسرة باليد الأخرى. ومع آخر كل شهر كانت تحس بعالم بتقوَّضُ داخلَها وينهارُ، وهي تتقاضى راتبَ الاحتقار كما كان يحلو لها أن تسمّيه. كان جسدُها يشتاق لفستان جميل، لحذاء مريح، لبيت لا تفوح من جدرانه رائحة الرطوبة والحرمان. فجاء قرارُها بأن

---

[1] – مواجع أنثى: سعاد رغاي، ص. 7.

تصبح بائعةَ شيءٍ آخرَ، قرار كان ينضُجُ أمامَ قسوة الواقع وأمامَ مراهقتِها؛ حتى أصبح من الرسوخ في ذهنها لدرجة أن كل خليَّةٍ في جسمها كانت توقِّعُ موافقَةً عليه."[1].

من هنا استطاعت المرأة أن تميز كتابتَها بأشياء لا توجد في كتابة الرجل؛ ولعل من أبرز هذه الأشياء التي اختصت بها الكتابة النسائية عنصرُ المعايشة؛ أي ان قارئ النصوص السردية النسائية يحس بأن المرأة تعالج القضايا بكثير من الدقة والتفاصيل والجزئيات الصغيرة؛ فهي فعلا عاشت هذه القضايا واكتوت بنارها؛ الشيء الذي يجعلنا نقول بأن الرجل يكتب في أكثر الأحيان من خيال، في حين تكتب المرأة من معايشة ومصاحبة للموضوع الذي تتحدث عنه. المرأة تتحدث عن الموضوعات بلغة من اكتوى بنارها، والرجل لا يعدو أن يكون واصفا متفرجا فيما وعلى ما يصفه؛ وهذا فرق دقيق بين الكتابة النسائية والكتابة الذكورية.

هنا بالذات، أشرعت المرأة لكتابتها السردية والشعرية أن تخوض في تعريف الآخر بذاتها جسداً جميلا، لا يشبه الجسد الشهواني الذي تحدث عنه الرجل وظل لأزمنة طويلة يصفه ويمج في كثير من الأحيان الأوصافَ نفسَها. لقد كان على المرأة أن تستقلَّ طريقاً آخرَ غيرَ ذاك الذي استَقَلَّهُ الرجلُ حين كان يصف هذا الجسد، فاتجهت نحو مكامن القوة في هذه الذات، بدل مناطق الغريزة والرغبة الشهوانية التي تحرك الرجل إلى اللذة وإشباع الرغبات. فلم توجد المرأة لأجل تلبية رغبات الرجل، وإذا كان الأمر كذلك، فمن يلبي رغبات المرأة؟ أوليس لهذا الكائن رغباته الجنسية التي وجب أن تُشْبَعَ بحسب رغبته هو، لا بحسب رغبة الآخر؟

إنها توجهات جديدة ظهرت في الكتابة النسائية العربية عموما، والكتابة النسائية المغربية بخاصة، تلك التوجهات التي نقلت الحديث من رغبة الرجل واشتهائه ذات المرأة وجسدها، إلى الحديث عن رغبة المرأة وكيفية اشتهائها، وأن على الآخرين الإصغاء إليها؛ لتعرُّفِ طريقتها هي أيضا في تحقيق رغباتها. فليس الرجل وحدَهُ الذي

---

[1] – مواجع أنثى: سعاد رغاي، ص. 25–26.

يرغب، بل للمرأة أيضا رغباتها وطُرُقُها في تحقيق تلك الرغبات. وهنا وجدنا الرجل يجلس هذه المرة مجلس المتلقي المنصت الذي عليه أن يتعرف، من جديد، على خصوصيات هذا الكائن الذي كانت لديه نظرة أخرى عنه. إنها الصورة الجديدة التي ترسمها المرأة لجسدها وروحها، وعلى الرجل أن يُحْسِنَ الاستماع لتعرُّفِ هذه الصورة الجديدة والتعامل معها، إن هو كان يرغب فعلا في تحقيق المصالحة بينه وبين هذه الذات التي ظل يلعب دور سجّانِها والكاتم على أنفاسها.

إن المرأة وهي تكتب القصة القصيرة أو الرواية أو القصيدة، إنما تأخذ في أفق انتظارها مجموعة من المخاطبين الذين تعرفهم حق المعرفة:

- فهنالك من جهة أولى مخاطبها الأول الذي يكمن في ذاتها.
- ثم المخاطب الثاني الذي يتصل بالمجتمع بتقاليده وأعرافه.
- فالمخاطب الثالث الذي يعتبر شريكا لها في الحياة وهو الرجل.

وهنا كان على المراة أن تنهج خطة تبني على أساسها سياستها في تدرج مقامات هذا الخطاب وتنوعه. فهي حين تخاطب ذاتها، تكون في مستوى يلزمها بالتعامل مع مجموعة من الحقائب المعرفية والفكرية التي تقربها من جسدها ونفسيتها. في حين تتغير نبرة الخطاب حين يتم الانتقال إلى مخاطبة الشريك الثاني وهو المجتمع وما يسيجها به من ترسانة التقاليد والعادات والأعراف. وهنا تجد المرأة نفسَها محاصرة بمجموعة من الطابوهات والتقاليد والأحكام المسبَقَة التي عليها تغييرها من الصورة السالبة إلى الصورة الموجبة. ويمكن القول بأن المرأة تبذل في هذا المستوى الثاني من الخطاب جهدا أكبر من الجهود التي تبذلها لمخاطبة الشركاء الآخرين. ذلك بان المجتمع هو الأنا الأعلى الرقيب على كل ما يحدث، وهو الذي يسن (القوانين) التي يخضع لها الجميع؛ لهذا وجب عليها أن تتسلح بكل وسائل الحجاج والإقناع التي تمكنها من ربح جولات الصراع في هذه المخاطبة. وفي الأخير، يأتي خطاب الرجل سلسا، مادامت المرأة قد مهدت له بالخطابين السابقين: خطاب الذات وخطاب المجتمع.

فإذا تمكنت المرأة فعلا من حل عقدة مخاطبة الذات، ثم ربحت بعد ذلك جولة مخاطبة المجتمع والتصدي له، سَهُلَ عليها أمر الدخول في حوار مع الرجل. وسهولة هذا النوع الثالث من الخطاب/ الحوار آتية حتما من التجانس والتآلف السرمدي الموجود بين هذين الكائنين؛ إذ ظلا لأزمنة طويلة متآلفين، يعشق الواحد منهما الآخر ويتمثل وجوده في كل وجود جميل آخّاذٍ. إن مشكلة الخطاب لدى المرأة لا تكمن في تواصلها مع الآخر بمعنى الرجل، بقدر ما تكمن في تواصلها مع نفسها/ ذاتها جسدا وروحا، ثم تواصلها مع المجتمع الذي شكل دوما سجنها الذي قاست فيه ومنه كل أنواع العذاب والاحتقار والدونية والتأخر. لهذا، أمكن القول بأن درجات الخطاب لدى المرأة متفاوتة؛ من خطاب الذات إلى خطاب المجتمع، ثم خطاب الآخر الذي هو الرجل.

لقد كان على المرأة الكاتبة المفكرة أن تصطنع لنفسها ومسار كتابتها برنامجا، ينتقل بها عبر مجموعة من الجبهات: فمن الكتابة المكتشفة للذات والجسد الأنثوي، إلى الكتابة المصالِحة لهذا الجسد الذي ظل، في نظرها كما أقنعها الآخرون بذلك طوال أزمنة القهر، جالبا للعار والخِزْي. ثم بعد ذلك كان على المرأة الكاتبة والشاعرة والمفكرة أن تنتقل إلى جبهة الآخر الذي هو المجتمع، بكل ما يسيطر عليه من عادات وتقاليد؛ وهنا أيضا لابد من ازدواجية في الخطاب: خطاب الاكتشاف، وخطاب المصالحة. وكذلك الشأن بالنسبة للجبهة الثالثة المتعلقة بالآخر في صورة الرجل المتعدد (الأب، والأخ، والزوج، والابن، والحبيب، والرجل في كل مكان...)، الذي ستعمل المرأة، كاتبةً وشاعرةً ومفكرةً، على اكتشافه من جديد، ثم الدخول معه في بناء علاقة جديدة لا علاقة لها بتقاليد وطقوس العلاقة الأولى، بالرغم من أنها موجودة ضمنيا.

من هنا، أمكن التمييز في الكتابة النسائية المغربية المعاصرة بين هذه الأنواع الثلاثة من الكتابة:

- الكتابة المكتشفة/ الاستكشافية.

- كتابة المصالحة/ أو التصالح.
- الكتابة البانية.

وهي الأنواع التي فرضتها جبهات التواصل التي اشتغلت عليها المرأة؛ وهي:

- الكتابة في مواجهة الذات.
- الكتابة في مواجهة الآخر الجمعي (المجتمع، التقاليد، العادات...).
- الكتابة في مواجهة الآخر المفرد (الرجل في صوره المتعددة...).

ويمكننا القول بأن المرأة الكاتبة والشاعرة والمفكرة في المغرب استطاعت التفوق في سبر أغوار المرحلتين الأولى والثانية، وهي الآن تعمل كل ما في وسعها- مستثمرة ما حصلته في خلال المرحلتين السابقتين- لبلوغ المرحلة الثالثة؛ مرحلة الكتابة البانية التي ستجعل منها قلما مؤسسا للأفكار التي بمقدورها تغيير وجه الأمة والتأثير في مجرى تاريخ الأفكار والمناهج التي يؤمن بها عالم اليوم.

ويجد القارئ الذي يمعن النظر في ما تكتبه المرأة المغربية المعاصرة، في الشعر كما في السرد، أن الأمر لا يتعلق هنا بمراحل زمنية توالت الواحدة منها بعد الأخرى؛ بحيث نجد جيلا من النساء مثلن مرحلة كتابة الاستكشاف، وجيلا ثانيا منهن مثل مرحلة الكتابة المصالِحَة، وجيلا ثالثا مثل مرحلة الكتابة البانية. ليس هذا الذي نقصده، بالرغم من أن شيئا من هذا يكون قد حصل لدى بعض الكاتبات المتقدمات في زمن الكتابة؛ كقيدومة الساردات المغربيات السيدة خناتة بنونة، أو فاطمة المرنيسي، أو غيرهما ممن كتبن باللغة العربية، أو جمعن في لغة كتابتهن بين العربية والفرنسية.

إن الذي نقصد إليه إنما هو توالي هذه المراحل/ الأنواع الثلاثة من الكتابة لدى كل كاتبة على حدة؛ ذلك بأن كل كاتبة وجدت نفسها مضطرة؛ لبلوغ مرحلة الكتابة البانية، المرور أولا بمرحلتي الكتابة الاستكشافية، ثم الكتابة المصالِحَة. ولعل هذا واحد من مكامن القوة في الكتابة النسائية المعاصرة، التي استطاعت أن تزاوج بين موضوعات الماضي وتطلعات الحاضر، وبين التفكير بِنَفَسِ الزمن الذي وَلّى،

والكتابة بمداد الزمن الحالي الذي ما هو في حقيقة الأمر سوى الدم الذي تعتصره من ثديين انحبس بهما الحليب زمنا حتى صار دماً بلونِ قاتمٍ، فتَحَوَّلَ، مع توالي الأيام، إلى مِدادٍ أسودَ؛ عانقَتْهُ ريشةُ المرأة المعاصرة، وكَتَبَتْ به أجملَ النصوص القصصية، كما رَصَّعَتْ ببريقه الأسود أبهى القصائد الشعرية.

من هنا تكون الكتابة بصيغة المؤنث عبارة عن مخاض صعب وولادة ما بعدها ولادة؛ لهذا لا يعجب القارئ المهتم إذا وجد نفسه في كثير من الأحيان أمام جماليات باهرة، ربما لم يستطع كثير من الكتاب الذكور معنقتها بالرغم من تواجدهم بساحة الريشة والقرطاس ردحا طويلا من الزمن. ومردُّ ذلك إلى أن الكتابة بصيغة المؤنث عبارة عن احتراق وموت يتلوها انبعاث من رماد او لنقل مما بقي خامدا تحت الرماد. يقولون في أمثال العامة بالمغرب: (النارْ ما تْخَلّي غيرْ الرْمادْ)؛ وبقي للمرأة المبدعة المغربية تحت رماد السنين جمر خامد ينتظر؛ ربما هو (الجمْرُ المنْتَظَر) الذي توظفه المرأة في شحن ذاتها؛ لتسجيل التفوقِ تِلْوَ التَّفوُّق في شتّى سُوحِ الكتابة والتفكير.

لقد كان على كل امرأة كاتبة أن تبني مجال تجربتها بنفسها، انطلاقا من الرجوع إلى الذات؛ بغية المحاسبة والاستكشاف الجديد ثم المصالحة. وهنا بالذات، تكون المرأة قادرة على تحقيق الإبداع الذي بمقدوره إحداث فِعْلِ التَّغيير والتَّحوُّل الذي ترغب أن يطال المجتمع في بنياته ورجاله وتقاليده وطرق تفكيره. وقد وجدنا زمرة من المبدعات، في مجال القصة كما في الشعر، لم يمر على معانقتهن هوس الكتابة وجنونها سوى بضع سنين، حتى وَلَدْنَ إبداعات من الصنف الثقيل؛ فجمعت بين الفن الراقي والأداة الطَّيِّعَة والمنهج الواضح والرؤية الثاقبة والمعالجة الحكيمة لمختلف القضايا.

كما كان على المرأة، وهي تمر عبر هذه المراحل، ربما في النص الواحد- وهذا قليل جدا- أو عبر نصوص إبداعية متعددة متوالية في الزمن، أن تقف عند مجموعة من القضايا التي كان عليها معالجتها؛ سواء برؤية الماضي أم برؤية الحاضر. وإذا كنا لا نستطيع حصر جميع هذه القضايا في صفحات هذا المؤلف، فحسبنا أن نشير إلى أكثرها دورانا؛ او لنقل تلك التي أرَّقَتِ المرأة أكثر وجعلتها تعاني وتحترق؛ لأجل أن تصرخ اليومَ بأعلى صوتها رافعة إلى الأعلى لواء المصالحة والتصحيح.

فقد وقفت المرأة عند قضايا الاستعباد والاستغلال الجنسي، وقضية الشعوذة وارتياد المزارات والأولياء الصالحين، وقضية الخادمات وما كن يتعرضن له في الزمن الماضي من أنواع الاستغلال، وقضية القهر والتعذيب الممارسين من قِبَلِ الرجل، وقضية الدعارة، وقضية الخيانة الزوجية، وقضية الشذوذ الجنسي، بالإضافة إلى قضايا الفقر والخروج للعمل وغيرها من القضايا التي صاحبت الجسد الأنثوي في مختلف تجلياته العمرية والنفسية والاجتماعية. وهكذا استطاعت المرأة أن ترسم لكتابتها مسارا يقوم على التجاوز والتحدي وعدم الرضا بالواقع والبحث دائما عن الجديد.

2-3)- سيرورة الكتابة بالتَّخطّي:

يمكن رصد سيرورة التخطي في الكتابة بصيغة المؤنث على أساس ثلاثة مظاهر كبرى؛ منها ما يتصل بالموضوعات، ومنها ما يتعلق باللغة والبناء، ومنها ما يعانق المقاصد والأهداف. ذلك بأن قارئ هذا الأدب الذي تكتبه المرأة في شِقِّهِ السردي (الروائي والقصصي)، سيلاحظ، في كل مرة، إصرار الأنثى على رسم معالم التجاوز وعدم الرضا بالنموذج الموجود أو المعْطى.

1-2-3)- التّخطّي على مستوى الموضوعات:

قبل الوقوف عند خصوصيات التخطّي على مستوى الموضوعات، لا بد من طرح سؤال في غاية الأهمية: حُيالَ مَنْ يكون التّخطّي في كتابة المرأة على مستوى الموضوعات؟ ا يمكن أن يكون أحدا آخر غير الرجل، أو الموضوعات التي كتب فيها الرجل. ومن هنا، تأتي الموضوعات على رأس مستويات التخطّي التي احتفلت بها المرأة الساردة فيما كتبته من نصوص سردية. فقد كتبت المرأة في الموضوعات نفسها التي كتب فيها الرجل، وكتب في موضوعات أخرى لم يسبق لرجل أن كتب فيها، أو لنقل ليست من اختصاص طبيعته الفيزيولوجية التي تجعل منه كائنا مفارقا للمرأة. وعلى هذا الأساس، فإن المرأة الساردة حين كتبت في موضوعات الرجل، فإنها لم تكتب فيها على سبيل التقليد واستعادة النموذج، ولكنها تناولت هذه الموضوعات على سبيل التجاوز والإتيان بالفرق.

نذكر هذا في الحديث المرأة في قضايا الموت والحياة والقرية والمدينة والفقر والغنى والحرية والاستعباد والمعرفة والجهل والخيانة والوفاء والموقف من المرأة والمجتمع على حد سواء. كل هذه القضايا التي تجري في كتابات الجنسين مجرى الثنائيات، سجلت فيها المرأة قيمة مضافة لم يكن للرجل أن يأتي بها. ونحن لا نرجِعُ مَكْمَنَ القيمة المضافة إلى التّفوّق المعرفي للمرأة على الرجل، فهذا ما لا ندّعيه لا لهذا الطرف ولا لذاك؛ ولكن لأن المرأة عالجت ما عالجته من موضوعات عن معايشة ومواكبة، بل إن كثيرا من هذه الموضوعات احترقت المرأة بنارها واشتعلت بحطبها.

لا نريد أن نقف هنا عند النماذج التي تضجُّ بها المجموعات القصصية والروايات التي كتبتها الأنثى، ولكن الذي يهمنا هو إثارة الانتباه إلى هذا الضرب الأول من التّخطّي الذي سيتلوه (انبثاق)؛ وهو ظهور موضوعات جديدة لم يسبق للرجل أن كتب فيها، أو أن لامسها بالعمق الذي قامت به المرأة. ومن أبرز هذه الموضوعات التي سجّلت فيها المرأة خصيصة الانبثاق، نذكر: قضايا التحرش الجنسي، والشذوذ الجنسي لدى المرأة (السّحاق)، والبغاء والدعارة لدى كل من الرجل والمرأة، والخيانة الزوجية من قبل الجنسين، والشعوذة والسحر والتّبرّك بالأولياء، وغيرها.. ولنا عودة إلى هذا الموضوع حين نقف عند مظاهر الانبثاق في كتابة الأنثى.

2-2-3)- التّخطّي على مستوى المقاصد والأهداف:

من عادتي أن أفرّق بين المقاصد والأهداف، حيث أن الأهداف هي المرامي التي نريد بلوغها، في حين أن المقاصد هي أيضا تشير إلى هذه الأهداف، ولكن تحمل بين طياتها معنى المحرِّكات؛ أي أننا حين نتحدث عن المقاصد، فنحن نشير إلى المحركات والأهداف في وقت واحد؛ لذلك أحبِّذُ هذا الاصطلاح الفقهي الذي يجمع بين العلة والهدف للحديث عن موضوع التّخطّي على مستوى المقاصد في الكتابة السردية النسائية.

لا أحد يجادل في أن المحركات التي حرَّكتْ وتُحرِّكُ الرجل للكتابة، ليست هي نفسها المحرِّكات التي حرَّكتْ وتُحرِّكُ المرأة. وبالرغم من أننا لا نعدم بعض التقاطعات

على مستوى هذه المحركات والمقاصد/ الأهداف في الوقت نفسه، إلا أن الفرق ثابت بين الأمرين عند كل من الرجل والمرأة. إن المرأة التي تكتب عن المرأة ليست هي بالضرورة الرجل الذي يكتب عن المرأة؛ ولكن بزيادة شيء؛ وهو أن المرأة أكثر قربا من جنسها من الرجل؛ لهذا تحمل كتابتها عن المرأة، على مستوى البدايات، قيمة إضافية لا توجد لدى الرجل. وكذلك الشيء نفسه حين نتحدث عن المرأة التي تكتب عن الرجل، ليست هي بالضرورة الرجل الذي يكتب عن الرجل؛ وذلك لأن في منطلقات كتابة المرأة عن الرجل قيمة مضافة لا توجد لدى الرجل نفسه. وقِسْ على هذا الأمر ما شئتَ من أمثلة ونماذج.

أما على مستوى المرامي والأهداف، فإذا كانت وظائف الأدب، كما حددها (جون بول سارتر) هي: التسلية والفائدة والتغيير، فإن هذه الوظائف/ الأهداف هي نفسها التي كتب لأجلها كل من الرجل والمرأة، غير أن هنالك مجموعة من درجات التفاوت بين مقاصد هذا الطرف ومقاصد الطرف الآخر. فالرجل الذي كتب ويكتب لأجل تحقيق متعته ومتعة القارئ، ثم إحاطة القارئ علما بمجموعة من المعارف، بالإضافة إلى حَمْلِ هذا القارئ على التّحوّل والتغيير؛ وذلك بالانتقال من الحال السلبي إلى الحال الإيجابي، لم يفكِّرْ يوما في إضافة أشياءَ أخرى إلى هذه الوظائف والمرامي؛ اللهم إذا تحدثنا عن مسألة الارتقاء بالجنس البشري ومحاولة فهمه وإدراك مستويات جديدة في التواصل معه.

أما المرأة، فقد اشتغلت بالوظائف نفسها التي كانت عندها مجرد قاعدة أولى أطَلَّتْ من خلالها على المرامي والمقاصد البعيدة لسيرورة الكتابة بصيغة المؤنث. ذلك بأن المرأة لم تكتبْ يوما لأجل تحرير وتحقيق الذات الأنثوية، أو الانتصار على الرجل والانتقام منه، أو غير ذلك مما اعتادت كثير من الدراسات اجتراره. لقد حملت المرأة القلم لأجل غايات أسمى وأبْعَد هي

❖ الوصول إلى انبثاق علاقات جديدة بين الجنسين: الرجل والمرأة.

- إرساء دعائم جديدة لطرق التفكير التي وجب أن تَلُفَّ المرأة في علاقتها بالآخر.
- خلق دائرى فعل تواصلي جديد تكون المرأة محورا أساسيا فيه.
- تحويل مدارج الرؤيا من شخص المذكر إلى شخص المؤنث.

وبالرغم من أننا لا زلنا بعيدين كل البعد عن بعض هذه المرامي، إلا أن الكتابة التي تصدر عن الأنثى، فيما قرأناه ونقرأه، تفضي إلى مثل هذه المقاصد التي هي في حاجة إلى كثير من المراجعة والنظر.

3-2-3)- التّخطّي على مستوى اللغة والبناء:

نادرا ما تحدّث السارد الرَّجُلُ فيما كتبه من نصوص سردية بضمير المتكلم المؤنث، إن لم يكن ذلك مُنْعدِماً بِالْمرَّةِ، في حين أنَّ من مميّزات استعمال اللغة في كتابة الأنثى تَناوُبُ الضميرين المذكر والمؤنث. لقد كتبت المرأة بصيغة المؤنث ساردةً لوقائع القصة، كما كتبتْ بضمير المذكر ساردةً أيضا؛ وهذا نوع من التجاوز لم نعهده في كتابة الرجل الذي ظل دائما ضميرا مذكرا يحكي أحداث القصة ويراقب شخصياته وفق منظور الرؤية الذي اختاره أو اتَّخَذَ موقعا فيه.

ولعل مسار التناوب هذا الذي اختارته المرأة إطارا لمجموعة من كتاباتها القصصية يُفَسَّرُ بما سبق الحديث عنه منذ قليل؛ وهو مقصد المرأة في خلق إطار جديد للتواصل والعيش داخل المجتمع؛ بمعنى أن المرأة هنا تؤسس لمنظور جديد في العلاقات والتواصل مع الآخر؛ ذلك المنظور الذي تتحول فيه المرأة من موقع المحكوم أو الحاكم مع، إلى موقع الحاكم الذي تنتهي عند وجوده كل الأشياء.

ومن صور التّخطّي أيضا في كتابة الأنثى ضمن هذا المستوى الثالث: استعمال اللغة وفق طريقة يمكن القول عنها إنها مخصوصة. وتتجلى هذه الخصوصية في الواقعية والوضوح والمشاركة. فاللغة هنا مستقاة من الحديث اليومي لأفراد المجتمع؛ تراهم من خلال شقوق كلماتها يُطِلّونَ عليك بطبقاتهم الاجتماعية، وبفقرهم وغناهم ومآسيهم ولياليهم الحمراء. فبالإضافة إلى أن من أبرز خصوصيات الكتابة بصيغة المؤنث

المشاركة على مستوى الأحاسيس والمشاعر والرؤى، كذلك وجدنا روح هذه المشاركة تتقمَّصُها اللغة في جميع أبعادها المعجمية والتركيبية والدلالية. غير أن هذا لا يعني أن الكتابة هنا تنزل إلى درجة الإسفاف والتَّرَهُّلِ والابتذال، بل على العكس من ذلك هي لغة راقية في بساطتها وراقية في إطلالتها على الجديد الذي بفضله تصبح جديدة أيضا.

وتشتغل الصورة بمعية اللغة في كتابة الأنثى؛ هذه الكتابة التي منحناها منذ قليل صفة الكتابة المشارِكَةِ، لذلك وجدنا الصورة التي تدور في نصوص المرأة صورة مشاركة معايشة مواكبة للإنسان والمجتمع. ذلك بأن المرأة لم تكن في حاجة، وهي تقارب الواقع المعيش، ان تحلِّقَ في سماوات المجاز والاستعارة والكناية، فهي تكتفي بالتمثيل الواضح المعالم الذي من شأنه تقريب الصورة وشرحها.

إن ما نصادفه في كتابة الأنثى مجموعة من المشاهد والنماذج البشرية التي نشاهدها كل يوم ونعيش بمعيَّتِها. فالقصص التي تكتبها الأنثى قصص قريبة من حياة الناس ومشاكلهم، لذلك كانت صيغة التمثيل واستعادة النموذج هي الأسلوب الغالب على هذا الجانب. وهنالك صور أخرى كثيرة تعمل من خلالها المرأة على إلباس اللغة ثوب المواكَبَة والمشارَكَةِ والقُرْبِ من المتلقي الذي يعتبر شخصية من شخصيات النص بصيغة المؤنث.

ونكتفي هنا ببعض هذه النماذج من صور التّخطّي التي جاءت بها المرأة الساردة على مستوى اللغة والبناء. وبمقدورنا أن نقف عند صور أخرى تتعلق ببنية الجملة وتوظيف أسماء الأعلام وكيفية اشتغال المكان وتناوب الأزمنة، وكذا نمط الرؤية التي تتوسل بها الأنثى في مقاربة عوالمها القصصية.

4)- خصوصيات انبثاق النموذج:

سبقت الإشارة إلى أن انبثاق النموذج مرحلة تالية تأتي بعد مرحلة التّخطّي والتجاوز التي تسجلها الأنثى على مستويات الموضوع والمقاصد واللغة والبناء؛ إنه الغاية الغائرة البعيدة في كتابة المرأة. لقد استطاعت الساردة المغربية، والأديبة المغربية

بوجه عام، أن تكتب وفق مجموعة من الأهداف التي من شأنها أن تجعل من هذه الكتابة كتابةً مُوَجَّهَةً نحو تحقيق جملة من الغايات الإنسانية والاجتماعية والسياسية والقانونية. كما استطاعت المرأة، بفضل فكرة انبثاق النموذج هذه، أن تجعل من فعل الكتابة فعلاً مُؤَسَّساً على برنامج يأخذ بعين الاعتبار تسطير الأهداف والمحركات وأدوات العمل في وقت واحد. ولعل هذه واحدة من علل تفوُّق الكتابة النسائية التي تحقق يوما بعد يوم نجاحات على مستوى التراكم والجودة.

والجدير بالذكر أن مسألة انبثاق النموذج هي التي تسمح بتواصل الإبداعي والفكري داخل ذهن الإنسان المبدع الذي يبدع وفق خطة وأهداف معروفة مُسْبقاً. ذلك بأن قضية التحطّي تسمح بتجاوز الموجود الذي هو بمثابة القاعدة والثابت، في حين أن مسألة انبثاق النموذج تفضي إلى تثبيت النموذج الجديد الذي يعتبر متحوّلا عما هو موجود. فالمرأة والمجتمع والكتابة الكائنة في حاجة إلى تحول جذري؛ وهذا ما تشهد عليه الكتابات السردية النسائية الحديثة والمعاصرة الموجودة. لذلك وجب على كل الأشياء أن تحيا وتتواصل وفق طرق جديدة تنبثق من هذا النموذج الذي تعتبر المرأة مركزا فيه؛ أو لنقل الكتابة بصيغة المؤنث هي مركز الوجود الجديد الذي يتوق إليه انبثاق النموذج الذي تأتي به المرأة الساردة بخاصة والكاتبة المبدعة في شتى سوح المعرفة بعامة.

ولعل الدراسة المعمّقة لكثير من هذه القضايا بمقدورها أن تفضي إلى كثير من النتائج المتصلة بنماذج التفكير الأنثوية السائدة في الوقت الحاضر؛ بمعنى أن المراة التي تعود اليوم، من بعيد، إلى المجتمع؛ لتحتل فيه مكانتها، أضحت عنصرا مركزيا داخل هذا المجتمع؛ مما سيُكْسِبُ كتابَتَها قيمة جديدة وجب النظر إليها بكثير من الاهتمام.

فالبحث الذي وجب أن يُكْتَبَ اليوم هو البحث الذي يُطِلُّ على الكتابة النسائية، في مجال الشعر كما في مجالات القصة والرواية والفكر والتاريخ والسياسة والقانون وغير ذلك من مجالات المعرف؛ لأن هذه الكتابة تنتقل إلى القارئ ومعها حمولات إنسانية ورسائل وجدانية ومشاريع كبرى من شأنها تغيير وجه المجتمع وقلب

حسابات الاقتصاديين والسياسيين وعلماء الاجتماع وغيرهم؛ إن هم لم يأخذوا بعين الاعتبار ما يكتبه المبدعون، خاصة الإناث منهم.

لم نعد كما كنا من قبل في مجتمع ذكوري؛ وهذا لا يعني أننا في مجتمع أنثوي أو أننا سنعيش في مجتمع له صفة الأنثوية، ولكن لابد من الانتباه إلى أمر في غاية الأهمية يكمن أساسا في أن صيغ التواصل التي كانت لم تعد قادرة على مواصلة الوجود؛ لأن الكتابة بصيغة المؤنث تمكنت من خلخلة مجموعة من القيم التي آمن بها هذا المجتمع، خاصة تلك التي تتعلق بالرجل، أو إذا صحَّ التعبير تلك التي تمنح الرجل قيمة مُضافة وتجعله مركزا تلتف حوله العناصر الأخرى.

على سبيل الختم: ما سرُّ حديث الفراشة؟

حين درَّسْتُ لطلبتي نص (من يقتلُ الفراشات) المأخوذ من مجموعة (أخاف من...) للقاصة المغربية لطيفة لبصير، ضمن مادة السرد المغربي الحديث، سألني طلبتي عن حقيقة العلاقة التي سمحت للقاصة بأن تربط بين مصير بطلة قصتها (من يقتل الفراشات؟) ومصير كل فراشة يلاحقها الأطفال للقبض عليها والتملّي بأجنحتها الجميلة الساحرة؟

فالطفلة الصغيرة التي كانت تطارد، في النص، الفراشة، معجَبَةً مأخوذةً بجمال أجنحتها، حَدَثَ أن ابتعدت عن بيتها وأهلها، إلى أن وجدتْ نفسَها أمام رجل غريب؛ أمسك بيدها وألقى بها على الأرض، (وسرق الجناحين الصغيرين)؛ جناحي الطفلة. والفراشةُ نفسُها ظلَّتْ تحلق من مكان إلى آخر وتهرب؛ خوفا من أن تمسك بها يدا الطفلة الصغيرتين، فـ (تَسْرِقَ جناحيْها الصغيرين).

فما العلاقة الموجودة بين الجناحين لدى كل من الطفلة/ المرأة/ الأنثى والفراشة؟ هكذا تساءل طلبتي، وكنتُ قبلَهُم طرحت السؤال نفسَهُ وأسئلة أخرى كثيرة بخصوص هذه العلاقة العجيبة، حين كنت بصدد قراءة جملة من نصوص لطيفة لبصير ومليكة نجيب ومليكة مستظرف وسعاد رغاي وفاتحة مرشيد وزهور كرام والزهرة الرميج ولطيفة باقا وغيرهن من الساردات المغربيات المعاصرات... قلتُ لطلبتي حينذاك: أترك البحث عن الجواب الشافي على هذا السؤال وغيره من الأسئلة التي يمكن أن تُطْرَحَ لِهِمَّةِ أدمغتكم الصغيرة.

ومرَّتْ أسابيع دون أن يتمكن أحد من طلبتي، الذكور والإناث، من الاهتداء إلى الجواب الشافي على سر العلاقة التي أقامتها لطيفة لبصير، الساردة الذكيَّة، بين الأنثى ذات الأجنحة والفراشة المتميزة بأجنحتها... كنت أحيانا أتدخل لمساعدة

طلبتي في الاقتراب من الجواب وأقول: إن الإناث أوفر حظا في الجواب على هذا السؤال من الذكور، إذ هن أقرب سبباً من هذه العلاقة! فما كان لهذا التوضيح إلا أن يثير سيلا آخر من الأسئلة أظهرها على الإطلاق: لماذا الإناث أوفر حظا في كشف سِرِّ هذه العلاقة..

ولم يتوصل أحد إلى الجواب إلى حين كتابة أسطر هذه الخاتمة التي أردت أن تحمل بين سطورها سرَّ هذه العلاقة، وهي تبرز في حقيقة الأمر خصوصية أخرى من خصوصيات الكتابة النسائية؛ إذ شكَّلَ رمز الفراشة وتوظيفه في النص السردي خاصية من خواص كتابة الأنثى في الشعر كما في السرد، لا وجود لها فيما كتبه ويكتبه الرجل؛ لا لشيء إلا لأن الأمر له علاقة بحياة الأنثى. لهذا لا يمكن لأحد، حتى من جمهور الكاتبات والشواعر، أن يرفض أو يُبْعِدَ لسبب أو لآخر، نعت (الكتابة النسائية)؛ خاصة إذا عُلِمَ بأن الأمر لا يتعلق بنعت قدحي، بقدر ما إن الأمر يتصل بخصوصيات من شأنها أن تمنح المرأة قيمة مضافة في مجال الكتابة بعامة.

فالذي تكتبه المرأة ينتمي، كما هو الشأن فيما يخص كتابة الرجل، إلى مجال الأدب، إلا أن طريقة الأنثى في الكتابة هي غير طريقة الرجل؛ خاصة في جانب (المعايشة) و(المواكبة) التي جعلت المرأة تكتب بأسلوب آخر، وانطلاقا من نظرة أخرى، ولغايات غير التي كتب الرجلُ لأجلها. كل هذا وغيره لا يمنح الحق لأحد في رَدِّ نعت (كتابة المرأة)، إذا كانت هذه الكتابة تسجل قيمة مضافة في ديوان الأدب.

والمتتبع حياة المرأة في جوانبها الخاصة المتصلة بما تعشقه من ألبسة ومساحيق التجميل وغير ذلك مما له علاقة بالحياة الحميمية لكل أنثى، وما تواكبه دور (المودة) العالمية بهذا الخصوص، سيجد أن كثيرا من الملابس الداخلية للأنثى تحمل صورة فراشة أو تتخذ في تصميمها شكل الفراشة، خاصة ما تلبسه المرأة لستر عورتها... وهنا يبرز السؤال: ما العلاقة مرة أخرى بين هذه الملابس الداخلية للمرأة والفراشة؟ ما سِرُّ هذا الحضور الدائم لصورة الفراشة أو شكلها في ألبسة الأنثى الداخلية؟

حين نرجع إلى الكتابات السردية النسائية، لن نجد لطيفة لبصير لوحدها التي آلت إلى رمز الفراشة ووظفته تيمة من التيمات التي كانت تقصد إلى إبرازها، بل

وجدنا التوظيف نفسَهُ يتكرر للغايات نفسها، وبالأساليب عينِها، لدى ساردات أخريات؛ من أمثال: وفاء مليح وسعاد رغاي والزهرة الرميج وفاتحة مرشيد ومليكة مستظرف وليلى أبو زيد ورجاء الطالبي وغيرهن من الساردات المغربيات المعاصرات. وهذا يفيد أن للأمر دلالة متَّفَق عليها؛ تعيها المرأة حَقَّ الوعي وتوظفها توظيفا راشدا.

تقول لطيفة لبصير في نص (من يقتل الفراشات)، وهي صورة مختصرة جدا لنص الأقصوصة الغرض منها استحضار واستعادة هذه الرمزية التي نرغب في الكشف عن علاقاتها: "كنتُ قد هَمَمْتُ بقتلِ الفراشةِ التي كانت تلتصقُ بيدي. لا أدري لماذا ضربتُها بقوةٍ، بعد أنْ رأيتُ ألوانَها الجميلة: ألوان صفراء، برتقالية، بيضاء متناسقة بشكل بديع...

ينظرُ إلَيَّ (صافي) وهو يُلوِّحُ بالمِشْطِ بطريقتِهِ المعهودةِ ممسكاً له بيده اليمنى، ومُمْسِكاً رأسَ من الزبونة باليد الأخرى، ويوصيني بأنوثته الطاغية أن لا أكرِّرَ قتْلَ الفراشاتِ حتى لا يضطرَّ إلى أنْ يُبْطِلَ ما يَلْحَقُ بي منْ أذىً. (صافي) من البارعين في ذلك؛ لذا يَضُجُّ صالونُهُ بالزبونات المنْكَسِراتِ؛ يأتين من كل الجهات، ويعْمَدْنَ إلى القيام بعمليَّتيْنِ اثنتين: أولهما، توضيبُ الشَّعَرِ، وثانيهما اللدون العجيب الذي يُمَدِّدُهُ (صافي) ويثقُبُ من خلاله الأعيُنَ الكثيرة التي تُرْهِقُ كاهلَ السَّيِّداتِ. وكثيراً ما يُتَوِّجُ ذلك أيضا بلعب الورق بصوته الرخيم (ها قلبي ها تخمامي ها باش ياتيني الله)، وأشياءَ أخرى عرفتُها فيما بعْدُ، هي تزويجُ السيِّداتِ بالرجال من المقيمين في الخارج زواجاً أبيض... أحياناً كنتُ أجدُ (صافي) حزينا لوحده في صالونه الغريب، مُمْسِكاً برأسه التي تؤلمهُ وهو يصرُخُ ويلتوي بمشْيَتِهِ الأنيقة...

يضعُ اللدون في إناء على النار حتى يُصْبِحَ سائلاً رصاصيا، ثم يصبُّهُ في إناء مُجَوَّفٍ تحت قدمَيْهِ، وهو يُرَدِّدُ كلاماً غريباً في سِرِّهِ ويرميه في الماء، فيتَّخِذُ شكلَ صفيحةٍ بها أعْيُنٌ كثيرةٌ... ينظُرُ إليَّ وهو يتأ لَّمُ:

- أنظُري هذه العيون الكثيرةّ. إنها تظهرُ على السطح. سأعْمَدُ إلى إطفائها، وسأرتاحُ. وكلَّما كَثُرَتِ العيون، سأُكَرِّرُ ذلك. ينبغي أن تفعلي ذلك أنتِ أيضاً. العَيْنْ كايْنَة، مذكورة في القرآن...

كنتُ أقرأُ في كتاب كبير أحضَرْتُهُ معي، وكان لافتاً للنظر؛ بحيث جعلَ زبونات المِحَلِّ يرمَقْنَني بأعيُنٍ غريبةٍ جعلتْني أغلِقُهُ فوراً وأطلُبُ سيجارةً... منحتني النساء سجائر بمختلف الأشكال والألوان، وأبْدَيْنَ ارتياحاً كبيرا كَشَفَتْ عنهُ ابتساماتُهُنَّ الحمراء القاتلة... أشعلتُ سيجارةً مثلهن، ووضعتُ قَدَماً على أخرى، وبدأتُ أُنْصِتُ لـ (صافي)...

أتْبَعُ الفراشة.. حاولتُ أنْ لا أتْبَعَها الآن بذاكرتي الحزينة، لكنني كنتُ وراءها، كان مكانا بعيدا جدا، رَغِبْتُ في العودةِ. ناديتُ إخوتي وأبناء عمي. لم يكن أحدٌ. كان هناك رجلٌ غريبٌ عني. أمسكَ بي بقوة ورماني على الأرض.. وسَرَقَ الجناحيْن الصغيرين.. عُدْتُ منكسِرَةً جداً، وبقيتُ أُخَمِّنُ في الفراشة التي أخذتني إلى هناك. لا شك تستحقُّ القتْلَ، ولكنها مثلي تخشى سرقةَ جناحيها الصغيرين، تماما مثل كُلِّ الأحلام الوردية التي كانت قديما في أعْيُنِ هؤلاء السيداتِ.. (صافي) يُرَبِّتُ بحنان على شَعَرِ السَّيِّدَةِ وهي تبكي وتحكي قصتها الصغيرة.."[1].

وبعد كل هذا: ما نقطة التشابه القائمة بين (سرقة الجناحين) لدى الفراشة، وسرقتهما لدى الأنثى طفلة أو امرأة؟ قبل تحديد بعض من عناصر الإجابة على هذا السؤال، لابد من الإشارة إلى مجموعة من الأمور المشتركة بين الفراشة والأنثى مما يمكن لأي واحد منا أن ينتبه إليه؛ من ذلك عنصر الجمال والرغبة في امتلاك كل منهما مِنْ قِبَلِ الآخر، بالإضافة إلى تيمة الضعف المعتبرة لدى كل من الفراشة والأنثى، ناهيك عن الخفة والأناقة والرقة التي تميز كلا منهما.

لقد ركزت لطيفة لبصير في النص السابق على (سرقة الجناحين) لدى كل من الطفلة الصغيرة/ الأنثى والفراشة؛ ومعنى هذا أن الطرفين يشتركان في أمر مَثَّلَ لدى

---

[1] - أخاف من...: لطيفة لبصير، ص. 15-22.

الكاتبة تيمة من التيمات التي تؤطر حديث المرأة عن المرأة أو حديث الآخر عن المرأة. الأمر يتعلق بتيمة (الانكسار)؛ أي أن الفراشة تُصابُ يالانكسار حين يَسْرِقُ أحدٌ جناحيها. والانكسار لدى الفراشة يُؤَوَّلُ بالموت والانقطاع عن الحياة والانتقال من زهرة إلى أخرى. وكذلك الشأن بالنسبة للأنثى التي تُصابُ هي الأخرى بالانكسار حين يعتدي أحدُهُم على شرفها. والانكسار لدى الأنثى هو أيضا يُؤَوَّلُ بما يشبه الموتَ؛ إذ تُماثِلُ الأنثى التي يُعْتَدى على شرفها الفراشةَ التي تتوقف عن الحياة والتحليق من مكان إلى آخر.

فالجناحان لدى الفراشة هما عنوان السُمُوِّ والشموخ والارتفاع نحو الأعلى، وسرقة هذين الجناحين معناه السقوط على الأرض والعجز التام عن التحليق، وبالتالي تصير الفراشة التي كانت في الفضاء العالي سامية مرتفعةً مَوْطِأً لأقْدامِ النّاس، صغارا وكبارا، يدوسونها ويتقاذفونها من مكان إلى آخر. كذلك الشأن لدى الأنثى التي يُعْتَدى على شرفها، يُمَرَّغُ أنْفُها في التُّرابِ، وتفقد عِزَّتَها وشموخها. إن المرأة التي تفقد شرفها تصير، كالفراشة، عُرْضَةً للقتل من قِبَلِ أهلها، وإنْ لم يَحْدُثْ ذلك، فإن نوعاً آخرَ من الموت ينتظرها؛ هو أقسى من الموت الأول.

ولكنْ لِمَ اختيارُ الفراشةِ بالذات لتجسيد هذا الانكسار لدى الطرفين، بمجرَّدِ (سرقة الجناحين عند هذا أو ذاك؟ فإذا كنا نعرف القيمة الكبرى لجناحي الفراشة؛ إذ بهما تطير من مكان إلى آخرَ، وهما وسيلتُها في الاتصال بالعالم من حولها، فما المقصود بالجناحين لدى الأنثى؟

سبقت الإشارة إلى أن من أبرز خصوصيات كتابة المرأة، في الشعر كما في السرد، أنها كتابةٌ معايِشَةُ ومواكِبَةٌ؛ تنطلق فيها الأنثى من خصوصياتها الذاتية، بل وأحياناً من أدَقِّ هذه الخصوصيات وأكثرها اتصالاً بحياة المرأة وحميميَّتِها. عرفنا شيئاً من هذا في بعض المواقف التي ساقتها لنا كل من وفاء مليح في مجموعتها (اعترافات رجل وقح)، وسعاد رغاي في مجموعتها (مواجع أنثى)، وفاتحة مرشيد في روايتها (مخالب المتعة)، حيث تحدِّثُنا وفاء مليح عن (أمينة) التي افترشت لِحافاً، وراحت تمارس لذتها الجنسية بنفسها، حين وجدت أن جارها الذي ظل يلاحقها عاجز تماما

عن إيصالها إلى هذا المبتغى الذي تمَّ لها بأصبعها. كما يمكن الإشارة في هذا الصدد إلى لوحات السِّحاق التي عرضتها علينا بعض الساردات، وما تنطوي عليه من خصوصيات أنثوية داخلية لا تحسن التعبير عنها إلا الأنثى؛ كما هو الشأن عند وفاء مليح في (اعترافات رجل وقح).

أما حديث الفراشة والجناحان المشترك بين المرأة وهذا الكائن الصغير الجميل، فهو من قبيل هذه الأمثلة التي سقناها ههنا، والتي تتعدى مجرد الحياة العامة للمرأة لتغوص في أدَقِّ أعماق خصوصياتها الأنثوية الداخلية.

يتعلق الأمر هنا، بكل بساطة، بشكل رَحِمِ المرأة الذي يشبه، إلى حد التطابق، شكلَ الفراشة. فالفراشة تموت إذا عَبَثَ أحدُهُم (سرق) بجناحيْها، وكذلك يحصُلُ للأنثى إذا اعتدى بعضُهُم على شرفها الذي يكمن في هذا الموضع بالذات من جسد المرأة، والمختفي تحت (جناحين) شبيهين بجناحي الفراشة. ولعل هذا ما يُفَسِّرُ إقبالَ بعض مُصَمِّمي الألبسة الدّاخليّة للمرأة، خاصة ما يَسْتُرُ عورتها، على وضع صورة فراشة على هذه الألبسة، أو تصميمها في شكل فراشة.

لقد قَرَنَتْ لطيفة لبصير، وهي الكاتبة والإنسانة المواكبة المعايشة لذات وقضايا المرأة، بذكاءٍ متميِّز، بين جناحي الفراشة وجناحي رحم المرأة. وكل ذلك لتُخرِجَ إلى السطح تيمةً من أهم تيمات كتابة الأنثى، وهي تيمة (الانكسار)؛ الانكسار في بعده الذاتي الوجودي، والانكسار في بعده الاجتماعي، والانكسار في بعه السياسي.

وبهذا الموقف تؤكد الكتابة النسائية شدة تعلقها واحتفالها بخطاب الذات في جميع أبعاده ومقاصده. وهو الخطاب الذي مَكَّنَ الأنثى من اكتشاف جسدها وملاعبته والوقوف على إمكاناته التي ظلت مختزنة أزمنة متلاحقة. وهذا ما يفضي في آخر المطاف إلى الظفر برؤية متحرِّرة ومتقدمة ومستفزَّة عن جسد المرأة، لا تمُتُّ بصلة إلى الرؤية القديمة التي كانت لدى الرجل، وهي نفسُها الرؤية التي فُرِضَ على المرأة أن تأخذ بها وتحفظ مكوناتها المادية والمعنوية.

لقد قالت المرأة كلمتها عبر مرحلتي الاستكشاف والمصالحة اللتين سبق الحديث عنهما، وهي الآن تسير بخطىً واثقة نحو مرحلة البناء؛ بناء رؤية جديدة، وفق علاقات وقواعد جديدة؛ لأجل الظفر بصورة مجتمع جديد يجمع بين الرجل والمرأة للانطلاق نحو مقاصد الألفية الثالثة..

وقد شرعتُ منذ فترة في قراءة مجموعة جديدة هامة من النصوص القصصية التي رصدت المرأة من خلالها ما تبقى من خصوصيات المرحلة الثالثة؛ المرحلة البانية... وهذا هو موضوع الدراسة المقبلة التي سنواصل بها هذا الجهد...

فهرس النصوص الإبداعية المعتمدة في هذه الدراسة

- الأخاديد والأسوار (الزهرة الرميج، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط. 2007.
- أخاف من.. (لطيفة لبصير)، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط. 2010.
- اعترافات رجل وقح (وفاء مليح)، إفريقيا الشرق، الدار اليضاء، 2004.
- أنين الماء (الزهرة الرميج)، منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب، كلية الآداب، ابن مسيك، الدار البيضاء، ط. 2003/1.
- بدون.. (وفاء مليح)، منشورات دار الأمان، الرباط، ط. 2010.
- بغلة القبور (عائشة رشدي)، ط. Rabat Net Maroc، الرباط، 2010.
- ترانت سيس (مليكة مستظرف)، منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب، كلية الآداب، ابن مسيك، الدار البيضاء، ط. 2004/1.
- جراح الروح والجسد (مليكة مستظرف).
- جسد ومدينة (زهور كرام)، مؤسسة الغني للنشر، الرباط، ط. 1996/1.
- خاتم في مياه بعيدة (بسمة النسور)، التنوخي للطباعة والنشر والتوزيع، مشرع بلقصيري، ط. 2009/1.
- الخرساء والبحر (فاطمة الزهراء التوزاني)، ط. المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، ط. 2009/1.
- رجوع إلى الطفولة (ليلى أبو زيد)، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط. 2006/6.
- ضفائر (لطيفة لبصير)، منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب، كلية الآداب، ابن مسيك، الدار البيضاء، ط. 2006/1.
- عين هاجر (رجاء الطالبي)، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط. 2004/1.

- الغريب وقصص من المغرب (ليلى أبو زيد)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط. 2008/2.
- الفصل الأخير (ليلى أبو زيد)، لمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط. 2005/1.
- قلاع الصمت (حليمة زين العابدين)، ط. .Zino-Mar S.A.R.L، الدار البيضاء، ط. 2005/1.
- لحظات لا غير (فاتحة مرشيد)، لمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط. 2007/1.
- لنبدأ الحكاية (مليكة نجيب).
- ليلة غاب فيها القمر (بديعة بنمراح)، مطبعة الجسور، وجدة، ط. 2006.
- ما الذي نفعله؟ (لطيفة باقا)، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط. 1993.
- مخالب المتعة (فاتحة مرشيد)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط. 2009/1.
- المدير وقصص أخرى من المغرب (ليلى أبو زيد)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط. 2008/1.
- منذ تلك الحياة (لطيفة باقا)، دار الأمان، الرباط، ط. 2005.
- مواجع أنثى (سعاد رغاي).
- نجمة الصباح (الزهرة الرميج)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط. 2006/1.
- هذه ليلتي (فاطمة بوزيان)، منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب، كلية الآداب، ابن مسيك، الدار البيضاء، ط. 2006/1.
- وشم في الذاكرة (مريم بن بختة)، بدون طبعة ولا بلدة، ط. 2009.

فهرس بعض المراجع المعتمدة

- البغاء أو الجسد المستباح (فاطمة الزهراء أزرويل)، ط. إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط. 2001.
- عتبات النص (مصطفى بن العربي سلوي)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الأول بوجدة، سل. بحوث ودراسات: 22، مطبعة شمس، وجدة، ط. 2003.
- مبدأ الخصوصيات أو معينات قراءة النص الأدبي (مصطفى بن العربي سلوي)، مطبعة شمس، وجدة، ط. 2004/1.

المحتويات

القسم الثاني
بلاغة كتابة الصمت بالجسد الأنثوي المحترق


مكتبة
الطالب